

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
FACULTAD DE COMUNICACIÓN



La imagen de Andalucía en el Carnaval de Cádiz a través de las comparsas
(2000-2016)

Cintia Mariscal Sánchez

Tutora: Aurora Labio Bernal

Departamento Periodismo II

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario de Comunicación y Cultura

Sevilla, 2017

CAPÍTULO 0. INTRODUCCIÓN	5
0.1 Justificación	6
0.1.1 Estructura del trabajo	9
0.2 Objetivos e hipótesis	10
0.3 Planteamiento metodológico	11
0.3.1 Elección del objeto de estudio	15
0.3.2 Selección de la obra	17
CAPÍTULO 1. APROXIMACIÓN A LA FIESTA	19
DE CARNAVAL	19
1.1 Cultura popular	20
1.1.1 Cultura popular vs. Cultura de masas	22
1.1.2 El Carnaval como cultura popular	24
1.2 Origen del Carnaval	27
1.3 Intención política y social del Carnaval	31
1.4 Breve historia del Carnaval en España	36
1.5 El Carnaval de Cádiz	42
1.5.1 Historia del Carnaval de Cádiz	42
1.5.2 Análisis interno del Carnaval de Cádiz	67
CAPÍTULO 2. UN ESTUDIO DE CASO.	79
LA IMAGEN DE ANDALUCÍA EN EL CARNAVAL DE CÁDIZ	79
2.1 Sobre la identidad andaluza	80
2.1.1 Valores e ideología	86
2.2 Análisis de Contenido	94
2.2.1 Aplicación del Análisis de Contenido al objeto de estudio	95
CAPÍTULO 3. RESULTADOS Y DISCUSIÓN	101
CAPÍTULO 4. CONCLUSIONES	109
FUENTES BIBLIOGRÁFICAS	113
ANEXOS	121

CAPÍTULO 0. INTRODUCCIÓN

0.1 Justificación

El propósito de este trabajo de investigación, realizado en el marco del Máster Universitario en Comunicación y Cultura de la Universidad de Sevilla, es el de analizar las referencias sobre Andalucía que se hacen en el Carnaval de Cádiz, y establecer si dichas alusiones vienen fundamentadas en unos valores culturales y sociales ya existentes y comunes para el pueblo andaluz. Además, tal y como expondremos en la hipótesis, también analizaremos la capacidad crítica de esta expresión cultural en relación a su contexto histórico y social.

Para evidenciar la importancia de este fenómeno cultural recogemos aquí las palabras del historiador Alberto Ramos Santana (2002), quien pone en relieve una de los principales cometidos de la fiesta. Para él, el Carnaval ejerce “una importante función liberadora pues la utilización del disfraz favorece la transgresión del orden cotidiano, permite que se liberen los instintos y refuerza la posibilidad de satirizar a la sociedad y ridiculizar la autoridad” (p.31).

Dentro de esta fiesta, nosotros nos centraremos en el Carnaval de Cádiz, una de las fiestas más antiguas de Andalucía y con una enorme relevancia en todo el territorio regional¹ (ampliándose durante las últimas décadas al resto del territorio nacional y al extranjero²), y que ha dedicado desde sus comienzos sus letras a la crítica política, así como a la exaltación y la reivindicación de la sociedad y sus costumbres.

Esto ha sido corroborado por autores como Bartolomé Llompart, que denomina la fiesta con el término “periodismo cantado”³, debido a la consideración de las agrupaciones como hemerotecas ambulantes que cuentan los hechos más destacados de cada año ajustándolos a una rima y estructura musical propia; y también el antropólogo Santiago Rodríguez Becerra (1992) se ha referido a esta expresión cultural como: “(El Carnaval de Cádiz) destaca y brilla con luz propia (...) ha sorteado toda serie de prohibiciones y dificultades y ha llegado hasta nosotros como una fiesta viva, capaz de generar

¹ La ciudad de Cádiz llega a triplicar su población en el primer fin de semana de Carnaval (Diario El Mundo, en una noticia publicada en el año 2011).

² Declarada Fiesta de Interés Turístico Internacional en 1980. Publicado en el Boletín Oficial del Estado nº 41 a fecha de 16 de febrero de 1980.

³ “Esta expresión se le atribuye a este autor, pero no se ha podido encontrar el documento que lo atestigüe” (Sacaluga, 2013, p.23).

controversia, como expresión de vitalidad, modelo para muchas poblaciones que han rescatado sus carnavales, universidad a donde vienen todas las agrupaciones carnavalescas andaluzas a revalidar sus títulos” (p.1).

Afirmaciones como estas son las que nos han abocado al estudio de este fenómeno cultural, el cual cobra mayor importancia con el transcurso de los años, y que tiene como resultado una enorme producción artística que repercute muy positivamente en la economía de la provincia de Cádiz y sus habitantes⁴. El autor Francisco Cárdenas señala que “hay que tener en cuenta el valor que aporta que cada año se estime que participen en torno a cuatro mil personas cantando en agrupaciones carnavalescas, aproximadamente seiscientas músicas distintas y completamente originales, y unas nueve mil composiciones literarias diferentes” (citado en Sacaluga, 2013, p.27)⁵.

Por otra parte, es importante también incluir las palabras del autor Juan Carlos Aragón, el cual pone en relieve

“el enorme poder comunicativo y la capacidad de transmisión directa que posee la palabra de los autores de Carnaval. La emoción, la rabia, el llanto o la risa del espectador, su reacción en general, es también recíproca y espontánea, en proporción directa a lo que está recibiendo por parte de los artistas.

(...) La voz del carnavalero es persuasiva. Producto de la citada proyección de sus sentimientos en estado puro, logra convencer al espectador de un posicionamiento con la misma rapidez que su adversario” (2012, p.63)

De esta manera, vemos que tanto la academia como los propios protagonistas del Carnaval nos permiten considerar en este trabajo que el Carnaval de Cádiz, a lo largo de su historia, ha constituido un imaginario social propio. Como definición para ello tomaremos la dada por Juan Luis Pintos (2000), el cual considera estos imaginarios como “aquellos esquemas, contruidos socialmente, que nos permiten percibir algo como real, explicarlo e intervenir operativamente en lo que cada sistema social se considere como realidad” (p.9).

⁴ Como ejemplo, el patronato del COAC ha firmado un acuerdo con Canal Sur Televisión y Onda Cádiz para la retransmisión del concurso entre el 2017 y el 2019, en el que las agrupaciones se repartirán casi 1.150.000 euros en derechos de retransmisión. Noticia publicada en la página del Ayto. de Cádiz el 20 de enero de 2017.

⁵ Entrevista realizada por el doctorando Ignacio Sacaluga Rodríguez al autor Francisco Cárdenas, en el año 2013, como parte de la investigación llevada a cabo para la tesis doctoral “El Carnaval de Cádiz como generador de información, opinión y contrapoder: análisis crítico de su impacto en línea y fuera de línea”.

Las letras, interpretadas por un grupo u otro, escritas de la mano de un autor con una determinada forma de ver el mundo, ayudan a establecer este imaginario social que rodea la fiesta. Esta representación del mundo que llevan a cabo los autores cada año tiene una ideología concreta, habitualmente enfrentada al orden establecido y con una fuerte misión de reivindicación social. Estas manifestaciones son “un reflejo, en positivo o negativo, de los valores de la sociedad a la que pertenecen” (Repeto, citado en Ramos, 2005, p.301). Por otra parte Aragón (2012), siguiendo la línea de las afirmaciones anteriores, compara la retórica aplicada en el carnaval a la utilizada por la clase política diferenciándolas, sin embargo, en que “aunque tanto el político como el comparsista persiguen en este sentido el mismo fin, los medios utilizados para conseguirlo son contrapuestos” (p.64).

Así mismo, Sacaluga (2013) señala la función que, en la línea de lo establecido anteriormente, realiza el carnaval, actuando como “transmisor de información [...] asumiendo tareas clásicas de información, formación y entretenimiento, pero también de interpretación de la realidad, transmisor del legado cultural, vigilancia y, por tanto, contrapoder” (p.31)

Inciendiando en las últimas funciones señaladas por Sacaluga de transmisión y vigilancia del legado cultural, se torna imprescindible enmarcar el Carnaval de Cádiz en el entorno en el que nació y la cultura de la que ha bebido durante toda su historia. Cádiz conforma una de las ocho provincias de la Comunidad Autónoma de Andalucía y, por tanto, comparte con ellas lazos que influyen en sus fiestas.

Por ello tomaremos las palabras del escritor y autor de comparsas Fernando Quiñones, quien afirma que “el carnaval merece también la consideración del estudioso que rastrea las voces populares, las voces de la calle, las señas de identidad sonora de una ciudad portuaria” (citado en García et al., 2016, p.27). A pesar de referirse en esta cita principalmente a la ciudad de Cádiz, nosotros argumentaremos en este trabajo que la expresión de este Carnaval también encarna un sentimiento identitario que engloba a los ciudadanos de toda Andalucía, los cuales comparten valores sociales que se ven representados en las coplas de Carnaval.

Blas Infante (2010), considerado el padre de la patria andaluza y defensor de esta tierra y sus habitantes señaló en su obra *El Ideal andaluz* que “en la figura del andaluz se representan una serie de cualidades entre las que destacan una psicología optimista, un atractivo de la belleza de manera risueña y una exaltación imaginativa con vehemencia y

repentismo” (p.36). A su vez, fue tajante al aseverar que el andaluz, en cualquier región de España y del mundo, es un carácter, una cualidad y representa una personalidad diferente.

Como parte de ese imaginario social que conforma el Carnaval de Cádiz, los autores ponen en relieve estas cualidades, las cuales se encuentran en consonancia con unos valores culturales e ideológicos que pretendemos abordar en este estudio, así como con una serie de realidades que afectan a los andaluces –el paro, la precariedad laboral o los ataques lanzados desde otras Comunidades Autónomas-; convirtiendo así al Carnaval de Cádiz en una plataforma donde se lleva a cabo un ejercicio de reivindicación y defensa de esa identidad común.

0.1.1 Estructura del trabajo

Una vez establecidas las razones de la elección temática para este trabajo de investigación, procederemos a un desglose de los pasos seguidos para la estructuración del mismo:

El primer apartado, en el que nos encontramos, consiste en una introducción a los conceptos sobre los que basaremos el estudio, un establecimiento de la estructura, la formulación de dos hipótesis que ayudarán a la articulación de la investigación así como la de unos objetivos a cumplir y, seguidamente, el planteamiento metodológico que vamos a utilizar para dar respuesta a los objetivos planteados.

El siguiente capítulo lo dedicaremos a aproximarnos a este fenómeno antropológico que es el Carnaval, emprendiendo nuestro camino desde la cultura popular, dentro de la cual encontramos la fiesta carnavalesca como una de sus principales expresiones. Igualmente, realizaremos también un recorrido breve por la historia de esta expresión cultural en nuestro país con el objeto de dar paso finalmente al Carnaval de Cádiz, su historia y su trascendencia.

Por último, en el segundo capítulo de este trabajo llevaremos a cabo un estudio de caso: la imagen de Andalucía en el Carnaval de Cádiz. Para alcanzar este objetivo, estableceremos en un primer punto los citados valores comunes que atribuimos a toda la población de Andalucía, junto a una ideología compartida, aspectos que conforman una

identidad propia e independiente del resto de España, para posteriormente pasar al análisis de contenido de las coplas elegidas, con el objetivo de corroborar nuestras hipótesis. Las canciones o pasodobles recabados para esta parte son aquellas cantadas por comparsas premiadas entre los años 2000 y 2016, tanto en el COAC como con el premio Coplas para Andalucía. Fue el antropólogo Jerome Mintz (2008) quien aseguró que “el carnaval es una imitación de la realidad” (p.362), y es por ello que acudimos a los pasodobles (parte más importante en el repertorio de las comparsas) para encontrar los principales elementos reivindicativos del imaginario social andaluz.

0.2 Objetivos e hipótesis

Una vez expuestas la justificación y la estructura que regirán este trabajo de investigación, procederemos a establecer dos hipótesis sobre las que van a girar nuestros enfoques analíticos y que deberán quedar demostradas al finalizar esta parte:

H₁: El Carnaval de Cádiz funciona como herramienta y vehículo de defensa y expresión de los valores culturales, ideológicos e identitarios de Andalucía.

H₂: El Carnaval de Cádiz, con la idiosincrasia propia de su género, y ejerciendo una función crítica, realiza una fuerte defensa del andalucismo y de la patria andaluza en sus letras.

Para lograr la demostración o refutación de estas hipótesis, establecemos una serie de objetivos que debemos tener en cuenta a la hora de llevar a cabo este trabajo de investigación:

O₁: Estudiar el lugar que ocupa la fiesta de Carnaval dentro de las manifestaciones que forman parte de la cultura popular de un pueblo.

O₂: Profundizar en las funciones de oposición al poder político y de reivindicación social del Carnaval.

O₃: Realizar un breve recorrido por la historia del Carnaval de Cádiz, centrándonos principalmente en la modalidad elegida para esta investigación, la comparsa, en su trayectoria desde su nacimiento hasta la actualidad.

O₄: Establecer la existencia de una identidad andaluza y su correspondiente sentimiento nacionalista, analizando también el grado de aceptación de la segunda por parte del pueblo.

O₅: Analizar los rasgos diferenciadores que forman parte de dicha identidad, centrándonos en los de naturaleza social y cultural.

O₆: Buscar una correspondencia entre los rasgos políticos, sociales y culturales hallados en los objetivos cuatro y cinco, y los representados en las coplas de Carnaval de las comparsas premiadas en el COAC o ganadoras del premio de Coplas para Andalucía entre los años 2000 y 2016.

O₇: Llevar a cabo un análisis de tipo cualitativo de dichas coplas, con el fin de comprobar en qué medida son plasmados esos valores en las letras de las mencionadas agrupaciones.

O₈: Contabilizar la proporción en la que el movimiento andalucista aparece en las coplas de Carnaval durante los años establecidos para el estudio de caso.

0.3 Planteamiento metodológico

Este trabajo sostiene su estructura en una metodología cualitativa, enfocándola a través de la teoría sustentada por la Sociología del Arte, la cual dedica sus esfuerzos a establecer relaciones entre el arte y la sociedad durante toda su historia; aunque se valdrá de métodos cuantitativos para la obtención de algunos datos concretos. Profundizaremos sobre el análisis de contenido, en sus vertientes tanto cualitativa como cuantitativa, las cuales tienen una gran importancia en la parte más práctica de este trabajo de investigación, en las siguientes páginas.

Según el escritor Francisco Aix Gracia (2014), el arte “o bien representa a la sociedad cumpliendo un isomorfismo con esta (el arte es reflejo de la sociedad), o bien dialoga con la sociedad en un proceso de influencia mutuo donde el arte se reservaría cierto grado de autonomía (el arte es independiente e incluso influye en la sociedad)” (p.11).

En este trabajo tomaremos como guía esta segunda acepción, ya que consideramos que el Carnaval de Cádiz, si bien es reflejo de la sociedad en la que tiene lugar porque bebe de

sus fuentes para la creación artística, también influye en la sociedad de una manera importante. Prueba de esto es la afirmación dada por el autor de comparsas Constantino Tovar Verdejo, quien afirma que las coplas de carnaval son “canciones de Cádiz de hoy y siempre, canciones que se unen a nosotros y que comparten nuestras vidas (...) canciones de Cádiz que hablan de nosotros, que luchan por nosotros, que narran nuestra vida y obra de los seres humanos de aquí y de allá” (citado en García et al., 2016, p.13), siendo muy importante esta última parte por su alusión a la defensa/crítica social y política realizada por las coplas de Carnaval.

Y debido a que el arte influye en la sociedad, es el hombre como productor artístico el que tiene un papel activo en la creación de la sociedad en la que ese arte ejerce su influencia.

“En ciencias sociales se ha pasado en los últimos años de una perspectiva determinista donde se daba importancia al sistema, a la perspectiva actual donde la importancia se le otorga a la construcción de la identidad que hacen los propios individuos. Quizás la razón de esta nueva perspectiva es el cambio social por el que nuestras sociedades han pasado de estar determinadas por los roles e intereses a estarlo por las relaciones culturales y la agrupación de individuos por identidades. De la lucha de clases a las luchas étnicas. De la equidad al reconocimiento de la diversidad” (Aix Gracia, 2014, p.15)

Adentrándonos ya en el ámbito de la sociología del arte, resulta imprescindible tomar como referencia algunas de las teorías del sociólogo Arnold Hauser (1973), el cual consideraba que el arte “fomenta los intereses de un estrato social por la mera representación y por el reconocimiento tácito de sus criterios de valores morales y estéticos” (p.18).

Para Hauser, mientras que el arte debe ser original para poder ser considerado arte, tiene a su vez que “ceder a la convención en la medida en que pretenda ser inteligible” (citado en Aix Gracia, 2014, p.71). Es decir, que el arte no puede plagiar lo anterior, pero no debe abandonar sus orígenes para seguir siendo comprensible para la sociedad que lo recibe.

Es por esta última afirmación que consideramos al Carnaval un heredero de su pasado, pues mantiene su esencia en las coplas, pero siempre introduciendo nuevos elementos que le permiten diferenciarse de lo anterior y seguir innovando. Aragón (2012), en esta línea, señalaba varios argumentos en pro del Carnaval como arte: “El paso del tiempo determina los cánones clásicos garantizando su supervivencia”, “sus formas y posibilidades son

inacabadas e inacabables” y “su propia naturaleza es la que condiciona el sentido de su evolución” (p.49).

La sociología del arte constituye una ciencia multidisciplinar que aborda su objeto de estudio con la intención de llegar a su significado primero “a través de los distintos componentes sociales que intervienen en la génesis y difusión de la misma, entre ellos la cultura, el avance en la difusión de los medios de comunicación, la cultura de masas, política, economía y demás aspectos que influyan en el acontecer de la sociedad” (Gatón, 2013, p.27).

Por esta razón abordaremos en el próximo capítulo un estudio de la cultura popular y la cultura de masas, así como el lugar que ocupa el Carnaval dentro de ellas; la intención social y política de este fenómeno carnavalesco; así como un estudio de su evolución, para poder así comprender los aspectos que lo han modificado durante su historia y por los que ha llegado a convertirse en lo que hoy en día es: “una ocasión ideal para que el pueblo se auto presente como portavoz propio” (Aragón, 2012, p.116).

Como ya señalamos en la justificación y en la misma línea de lo anterior, para este trabajo nos basamos en la creencia de que esta forma de expresión cultural que es el Carnaval es utilizada por sus autores para representar una estructura social determinada (un imaginario social propio), conformado por una serie de valores sociales, políticos y culturales compartidos por la población andaluza, intentando llegar a la intencionalidad de estas obras a través del estudio de esos componentes sociales que influyen en el Carnaval celebrado en la ciudad de Cádiz. En palabras del sociólogo Lucien Goldman, existe “una homología entre la estructura de la conciencia social y aquella que rige el universo de la obra, proponiendo un estructuralismo genético, asegurando que los lenguajes adquieren un carácter específico, pero basado en su identidad como visiones del mundo asentadas sobre esa conciencia de los grupos sociales” (citado en De Paz, 1979, p.103-122)

En lo referente a la consecución de los objetivos perseguidos en este trabajo y la comprobación de las hipótesis planteadas, creemos necesario el uso de un planteamiento metodológico deductivo, es decir, utilizaremos la fundamentación teórica para elaborar las categorías de nuestro análisis de contenido y, de ellas, extraeremos las respuestas.

En este trabajo partiremos de un estudio del Carnaval como expresión de cultura popular y vehículo de comunicación, para pasar posteriormente a buscar los valores sociales y

culturales que aglutinan a los habitantes de Andalucía, así como la ideología que subyace de la unidad del territorio andaluz, y su consiguiente movimiento andalucista.

Una vez hayamos indagado bibliográficamente en nuestro objeto de estudio, procederemos finalmente a realizar un análisis del contenido de las coplas que sobre este tema se le han dedicado en el Carnaval de Cádiz durante estos primeros años del siglo XXI.

En cuanto al mencionado análisis de contenido, escogido como método de investigación en este trabajo, tomaremos como definición la otorgada por la autora Laurence Bardin (1996), ya que se considera una de las más completas hasta el momento. Según sus escritos, el análisis de contenido es “el conjunto de técnicas de análisis de las comunicaciones tendentes a obtener indicadores (cuantitativos o no) por procedimientos sistemáticos y objetivos de descripción del contenido de los mensajes permitiendo la inferencia de conocimientos relativos a las condiciones de producción/recepción (contexto social) de estos mensajes” (p.32).

Es importante subrayar aquí una característica de esta metodología de comunicación, la cual “a pesar de una génesis histórica ligada a la objetivación de las comunicaciones humanas, ha cobrado nueva relevancia a partir de su debatida complementariedad con fines cualitativos, que lo reposicionan en virtud de la fertilidad analítica que otorga la generación de categorías desde los datos” (Pérez, citado en Cáceres, 2003, p.54).

El principal motivo por el cual hemos decidido adoptar esta metodología del análisis de contenido se encuentra en las teorías de Gustafson y Leavy, y está recogido en los textos del psicólogo Pablo Cáceres (2003): “El análisis de contenido, por su parte, también se centra en la comunicación⁶, más no restringida al plano verbal, pudiendo ser aplicada además a un amplio rango de materiales visuales o sonoros, como pintura, fotografía, video, música, etc.” (p.56). Aplicado a nuestro objeto de estudio, el análisis de contenido cualitativo de las coplas de Carnaval nos permitirá alcanzar nuestro objetivo de conocer cómo y en qué medida son representados tanto la identidad como los valores culturales de los andaluces en las letras de las mencionadas coplas carnavalescas.

⁶ Esta afirmación está incluida en una comparativa del análisis de contenido con el análisis del discurso, otra metodología de investigación que suele desempeñar un cometido similar, centrado sin embargo en el uso lingüístico verbal y escrito y su contexto. En el análisis de contenido, sin embargo, prima la interpretación del material escogido para el análisis así como el contenido latente del mismo.

0.3.1 Elección del objeto de estudio

La decisión de estudiar el Carnaval de Cádiz en este trabajo de investigación nace de la función del Carnaval como vehículo emisor de información, como instrumento de transmisión de valores sociales y culturales (su imaginario social, su forma de ver el mundo) que provienen de una sociedad específica, la gaditana, que forma parte de una estructura social más amplia, la andaluza, y el reflejo de esta última en las letras interpretadas por las agrupaciones cada año.

La gran labor creativa que se realiza en el Carnaval de Cádiz cada año, también ha formado parte de las razones para elegir este objeto de estudio. La complejidad sociocultural de Cádiz y su provincia, como de toda Andalucía, cuna de numerosas civilizaciones en el transcurso de los siglos, y que han dejado todas ellas una huella en la forma de ser de sus habitantes, ha provocado que “la actitud creativa de los autores de Carnaval ha de estar en continuo funcionamiento: atento a cualquier hecho que se pueda considerar pertinente para ser cantado en sus letras (Jiménez, 2015, p.71). Esta búsqueda de la inmediatez, de la sorpresa, sin perder nunca de vista la defensa de unos valores y una identidad, hacen del Carnaval de Cádiz un fenómeno comunicativo de gran relevancia.

También nos ha motivado a decantarnos por esta fiesta la repercusión económica y el poder de convocatoria que está cobrando en las últimas décadas esta manifestación folclórica de la ciudad de Cádiz y los efectos que tiene en la economía local y regional. Esto se demuestra a través de una serie de datos que señalaremos a continuación:

- Las entradas de cuartos y semifinales del COAC 2017 se agotaron a través de Internet en menos de veinte minutos (Radio Cádiz, 30/01/2017 y 01/02/2017).
- Renfe duplicó su servicio de trenes con destino Cádiz durante el fin de semana de Carnaval en 2015 (20minutos, 09/02/2015)⁷.
- En el período entre 2017 y 2019, las agrupaciones concursantes en el COAC recibirán cerca de 1.150.000 € en derechos de retransmisión (La Vanguardia, 20/01/2017)

⁷ Los triplicó en el 2016 (<http://www.lavozdelsur.es/renfe-triplica-su-oferta-cadiz-con-motivo-del-carnaval>) y planea también aumentarlos para este año 2017 (<http://www.diariosur.es/agencias/andalucia/201701/16/renfe-aumenta-trenes-cadiz-866835.html>)

- Al margen de los contratos particulares entre las agrupaciones carnavalescas y terceros –que rigen el cobro por las actuaciones de estas-, según la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), el Carnaval gaditano genera unos beneficios “por el uso del repertorio de los autores que se sitúa por encima de los derechos de autor que producen otras citas”⁸.
- Cuatro agrupaciones del Carnaval de Cádiz actuarán el 19 de marzo de 2017 en el Liceo de Barcelona, habiendo agotado la existencia de entradas en poco más de dos semanas (El País, 30/01/2017)⁹.

Por último, la observación de un “vacío investigador” en cuanto al reflejo de Andalucía en el Carnaval de Cádiz ha sido el último fundamento necesario para tomar esta vía de investigación. Son muy numerosos los estudios sobre la identidad andaluza, destacando los realizados por Isidoro Moreno (2008), Manuel Clavero (2006) y José Manuel Cuenca Toribio (1984); y cada vez más numerosos a su vez los estudios de carácter académico sobre el Carnaval como manifestación cultural, destacando Julio Caro Baroja (2006) y Claude Beigbenet (1984); y del Carnaval de Cádiz en particular, con María Luisa Páramo (2017), Ignacio Sacaluga (2013), Estrella Fernández (2017), o Francisco J. García Gallardo (2005)¹⁰, entre otros; pero el estudio sobre si el Carnaval de Cádiz, siendo una de las principales fiestas regionales, forma parte activa en la creación, defensa y difusión de esa identidad en la que muchos autores centran sus esfuerzos investigadores se limita al texto de la investigadora Diana Repeto, centrada en la cuestión Autonómica andaluza y que abarca desde los últimos años del régimen franquista hasta finales de siglo, con la implantación en 1998 del premio Coplas para Andalucía.

⁸ Afirmación localizada en el diario digital La Voz de Cádiz, en una noticia titulada “El Carnaval da a los autores más dinero que un concierto de Sting”, publicada el 24 de enero de 2013, pero que ya no se encuentra disponible para consulta.

⁹ Esto pone en evidencia cómo el Carnaval ya no se limita al COAC y a la región geográfica en la que tiene origen, sino que cada vez tiene más relevancia en otros puntos de España. Noticia publicada en: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2017/01/29/catalunya/1485718627_968926.html

¹⁰ Estos investigadores se ahondan en el conocimiento del Carnaval de Cádiz desde distintas metodologías y ámbitos de estudio. María Luisa Páramo, por ejemplo, trata el Carnaval desde una perspectiva semiolingüística, analizando lo que ella denomina el “Carnaval de las Coplas”, ya que son las letras las que convierten al Carnaval de Cádiz en único en el mundo; mientras que Ignacio Sacaluga lo hace a través de un punto de vista antropológico, adentrándose en su papel social y el uso por parte de agrupaciones y aficionados de las redes sociales para impulsar el Carnaval; y Francisco J. García Gallardo mira la fiesta a través de la musicología del Carnaval.

0.3.2 Selección de la obra

Por último, debido al carácter de esta investigación, propia de Trabajo Fin de Máster y que puede ser el paso previo a una futura tesis, hemos tenido que proceder a acotar el corpus a analizar en el segundo capítulo de este trabajo, ya que se tornaba imposible tomar una muestra más amplia o utilizar otras metodologías de investigación.

Estudiaremos, con el fin de cumplir nuestros objetivos y comprobar nuestras hipótesis, los pasodobles de la modalidad de comparsas finalistas en el COAC durante los últimos dieciséis años, en los transcurridos entre el 2000 y el 2016, así como las ganadoras del premio Coplas para Andalucía, otorgado cada año por la Junta de Andalucía, para aquellas coplas dedicadas a la región.

Hemos elegido la modalidad de comparsas por dos motivos principales: en primer lugar, la interpretación y la música del pasodoble es la parte que más puntúa para este tipo de agrupaciones¹¹; y la comparsa ha sido la modalidad con más relevancia en los últimos años en el concurso, con un total de sesenta y cuatro agrupaciones de este tipo en los años 2015 y 2016.

¹¹ Llegando a puntuar incluso más del doble que los cuplés (un total de 22 puntos por pasodoble frente a 9 puntos por cada cuplé). En la modalidad de chirigotas, por el contrario, lo más puntuado por el jurado son los cuplés (un total de 18 puntos por cuplé frente a 12 puntos por pasodoble). Información extraída del Reglamento para el COAC del año 2013, páginas 27 y 27.

CAPÍTULO 1. APROXIMACIÓN A LA FIESTA DE CARNAVAL

1.1 Cultura popular

El primer paso que debemos dar a la hora de profundizar en el objeto de estudio de este trabajo de investigación, el Carnaval, es entender dónde se encuadra este en la cultura de un pueblo. Eso nos lleva, según autores como Peter Burke (1978) y Mijail Bajtin (1987), al estudio de la cultura popular.

Como definición primera de cultura, dentro de la cual encontraremos la citada cultura popular, nos apoyaremos en la aportada por Edward B. Tylor en 1871: La Cultura o la Civilización, tomada en su amplio sentido etnográfico, es ese complejo conjunto que incluye el conocimiento, las creencias, las artes, la moral, las leyes, las costumbres y cualesquiera otras aptitudes y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad” (citado en Goberna, 2003, p.535).

Esta tesis se ha convertido en clásica y ha sido tomada como referencia por numerosos investigadores desde entonces.

Adentrándonos en el espacio ocupado por la cultura popular, encontramos numerosas definiciones según el ámbito de estudio del que provenga el autor de la misma. Nosotros en este trabajo destacaremos las recogidas por John Storey (2002) quien, valiéndose del sociólogo Raymond Williams, estableció que la cultura popular:

“es lo que queda una vez hemos decidido lo que es alta cultura. (...) es una categoría residual, que existe para acomodar los textos y las prácticas culturales que no cumplen con los requisitos necesarios para ser cualificados como alta cultura. En otras palabras, es una definición de cultura popular como cultura inferior” (2002, p.20).

“Es la cultura folclórica. Es una cultura de la gente para la gente. (...) A menudo equivale a un concepto, muy romántico, de cultura de la clase trabajadora construido como la principal fuente de protesta simbólica dentro del capitalismo contemporáneo” (p.26).

En cuanto a la primera definición, es necesario explicar aquí qué se entiende por alta y baja cultura (o cultura popular). Son muchos los que establecen esta diferenciación, siempre basándose en una premisa, en la que la cultura popular es, en efecto, “la cultura de los grupos que no formaban parte de la élite” (Burke, 1991, p.29).

Según Mariel Reinoso y Lilian von der Walde (2008), esta alta cultura o cultura de élite “se circunscribe al refinamiento educativo, al desarrollo artístico, estético e intelectual”

(p.382). En otras palabras, las manifestaciones de esta cultura las encontraremos en aquellas obras creadas por una clase aristocrática para su propio deleite: las Bellas Artes y sus desarrollos académicos. Es una cultura a la que solo unos pocos tenían acceso.

Por contraposición, y en línea con lo ya establecido anteriormente, la cultura popular es aquella que, utilizando también las Bellas Artes, lo dirige al pueblo. Es una fórmula que tiende a lo plural y a lo público, no a lo exclusivo como le ocurre a la alta cultura. Según la teoría de Burke (1987), la cultura popular era aquella formada por “los escultores, los cantantes y los narradores de cuentos y su público (*los cuales*) forman un grupo intercambiable que posee valores básicos, así como mitos y símbolos en los que se cultivan estos” (p.61).

Es aquí donde podemos unir la primera definición de cultura popular con la segunda pues, en palabras de Dwight Macdonald, “el arte folclórico creció desde abajo. Fue una expresión espontánea, autóctona del pueblo, moldeada por este, sin mucha ayuda de la alta cultura, para satisfacer sus propias necesidades” (citado en Storey, 2002, p.57).

No obstante, esta diferenciación entre alta cultura y cultura popular no fue siempre tan radical. Para demostrarlo, nos remitiremos a las palabras de Burke: “En 1500, la cultura popular era la cultura de todo el mundo: una segunda cultura para los educados y la única para los demás. Sin embargo, en 1800, casi toda Europa, los clérigos, los nobles, los mercaderes, los profesionales (y sus mujeres) habían abandonado la cultura popular a los estratos sociales más bajos, de los cuales estaban separados, como nunca anteriormente, por profundas diferencias sobre la concepción del mundo” (citado en Chartier, 1992, p.46).

Es por ello que los principales estudios de la cultura popular comenzaron en el siglo XIX, y esta diferenciación ha estado vigente hasta los tiempos modernos, pese a la denominada “circularidad cultural” o “carnavalización” de Bajtin, por la cual “(...) entre una y otra *existen* puntos de mediación en los que ambas culturas eliminan las líneas divisorias que las separan, hasta el extremo de fundirse de vez en cuando”¹² (Gómez, 2002, p.78).

Si intentásemos, por otra parte, establecer una característica esencial que diferenciara la cultura popular de la denominada “alta cultura” o “cultura elitista”, sería interesante

¹² La cursiva es propia.

acudir a las teorías formuladas por el antropólogo Claudio Malo quien, en sus estudios sobre arte y cultura popular establece que:

La cultura popular no pretende ser homogeneizante ni universalizadora, su universo es el de la colectividad en la que se da y no aspira a que sus rasgos sean aceptados íntegramente por todo el estado o el mundo. (...) Su riqueza no radica en la creciente cantidad de seres humanos que optan por sus elementos conformadores, como es el caso de la cultura elitista, sino en la diversidad de los mismos, o en su sentido íntimo y definitorio de pertenencia al grupo (1996, p.48).

En esta misma dirección y ya una vez entrando en la época posmoderna, la cultura ya “no reconoce la distinción entre la alta cultura y la cultura popular” (Storey, 2002, p.30). También el sociólogo Dick Hebdige, afirma “en Occidente, la cultura popular ya no es marginal, y mucho menos clandestina. La mayor parte del tiempo, y para la mayoría de las personas, se trata simplemente de cultura” (citado en Certeau, 1980, p.171).

Por último, la relación entre ideología y cultura popular es un punto que no debemos dejar atrás en este estudio. Según el teórico cultural Stuart Hall, la cultura popular es “un lugar donde se crean comprensiones sociales colectivas, un terreno en el que se juega con la política del significado en un intento de ganar adeptos para modos concretos de ver el mundo” (citado en Fiske, 1987, p.311), lo que nos lleva de nuevo a la concepción del Carnaval como imaginario social de la población andaluza y, por tanto, transmisor de ideología en sus letras.

1.1.1 Cultura popular vs. Cultura de masas

Antes de adentrarnos en este apartado, debemos incidir en un problema que, según el investigador Néstor García, nos encontramos en la definición de cultura popular como arte folclórico que hemos dado en el apartado anterior. Según él, la aproximación folclórica no alcanza a comprender la evolución que han sufrido las expresiones de cultura popular gracias a los procesos industriales de producción, circulación y consumo actual. Para él, estos estudios,

No logran reformular su objeto de estudio de acuerdo con el desarrollo de sociedades donde los hechos culturales raras veces tienen los rasgos que define y valoriza el folclore. Ni son producidos manual o artesanalmente, ni son estrictamente tradicionales, ni circulan en

forma oral de persona a persona, ni son anónimos, ni se aprenden y transmiten fuera de las instituciones, o de programas educativos y comunicacionales masivos.

(...) La aproximación folclórica conserva utilidad para conocer hechos que en las sociedades contemporáneas guardan algunos de esos rasgos. Pero si queremos alcanzar una visión amplia de lo popular es preciso situarlo en las condiciones industriales (...) bajo las cuales se organiza en nuestros días la cultura (García, 1987, p. 24).

Para poder dar un paso más allá de los problemas o carencias presentados por esta concepción de cultura popular como folclore, vamos a adentrarnos en las teorías de otros autores, los cuales la comparan con otro tipo de cultura, la que nació con la industrialización y la capacidad de producir y difundir masivamente los contenidos hacia una audiencia más uniforme y global que en épocas anteriores. Siguiendo con la teoría de Storey (2002), “la cultura popular siempre se define, implícita o explícitamente, en contraste con otras categorías conceptuales” (p.13) y, por ello, aquí la estudiaremos en contraste con la cultura de masas.

En línea con esta teoría, el profesor John Street (no sin admitir una cierta imprecisión en la definición) considera la cultura popular como aquel “entretenimiento que se produce masivamente o resulta accesible para un gran número de personas (...) Es capaz de cimentar una identidad y esta, a su vez, de generar pensamientos y acción política debido a su habilidad para producir y articular sentimientos” (2000, p.20-24).

En contraposición a esto, la investigadora Amalia Signorelli (1987) afirma que la cultura de masas tiende a la homogeneización y a la

“pérdida de toda característica distintiva, de toda especificidad o particularidad tradicional, de la cancelación inclusive de la misma memoria, hasta la completa sustitución de los patrimonios culturales tradicionales (...) por una concepción del mundo y de la vida prefabricada e impuesta desde arriba” (p.111).

A su vez, Macdonald la considera una cultura parasitaria, que “socaba la vitalidad de la alta cultura (...) pero no ofrece nada a cambio” (citado en Storey, 2002, p.57). También asegura que es una cultura impuesta desde arriba, estableciendo una contraposición con la cultura folclórica (o popular), la cual “era una institución propia del pueblo, su propio jardincito privado separado por un muro de los grandes parques formales de la alta cultura de sus señores” (p.57).

Pese a esta argumentación, Umberto Eco (1968) realiza una férrea defensa de esta cultura de masas afirmando que en realidad esta “no ha ocupado el puesto de una supuesta cultura superior; se ha difundido simplemente entre masas enormes que antes no tenían acceso al beneficio de la cultura” (p.8). En sus teorías se recalca también la importancia de los medios de comunicación de masas como vehículo de transmisión de este tipo de cultura.

Sin embargo, para concluir con este debate hemos de recurrir a la doctora María Luisa Páramo (2017), quien afirma que

“son los procesos productivos los que convierten los productos culturales en populares: cuando un grupo social, instituido de manera permanente como tal o no, produce cultura al margen de la cultura oficial y la transmite por canales de distribución alternativos a la gran industria cultural para satisfacer sus propias necesidades utilitarias, sociales o puramente expresivas, lúdicas o estéticas, estamos ante un proceso cultural popular” (p.37).

Es importante también, tal y como señala Páramo, que esta forma de cultura es un “resultado de un aprendizaje al margen del sistema” (p.37) y que se sirve del mismo para complementar y reinventar su tradición. A día de hoy, “lo popular no se enfrenta a lo oficialmente culto, sino que lo aprovecha en sus producciones para sus propios fines” (p.38), además de utilizar en numerosas ocasiones los medios de comunicación de masas y, actualmente, las redes sociales, para alcanzar a su público. Es por ello que, en palabras de García (1987), “la cultura popular y la masiva ya no se oponen, se entremezclan todo el tiempo” (p.6).

1.1.2 El Carnaval como cultura popular

Según el autor Mijail Bajtin (1987), el Carnaval se enmarca dentro de la cultura popular, y lo considera su principal expresión:

“La denominada cultura carnavalesca expresa, (...), una cosmovisión del hombre y de las relaciones humanas deliberadamente diferente de la oficial. Se presenta como no religiosa, exterior a la cultura dominante de la Iglesia y su ordenamiento del mundo. Se desarrolla en un ámbito que es el de la fiesta en la plaza pública. Su lógica es la inversión de los valores, las jerarquías, normas y tabúes religiosos, políticos y morales establecidos, en tanto oposición al dogmatismo y seriedad de la cultura oficial. Es una visión del mundo, del fluir destructor y regenerador al mismo tiempo. La lógica de las cosas al revés, la inversión,

plantea una relatividad de las verdades y las autoridades dominantes. Elabora, también, una lengua que le es propia” (p.8).

Tomando esta como definición clásica del Carnaval, podemos observar en ella algunas de las principales características de la cultura popular: procede del pueblo y es disfrutada por el pueblo; y tiene un lenguaje característico alejado del utilizado por las clases dominantes, a las cuales representa de forma satírica. Es, en palabras de Alberto Ramos Santana (2002)

El tiempo en que el hombre da suelta a la carga irracional que soporta y contiene cada día, entregándose a actos arbitrarios y violentos, descargando así la agresividad contenida durante mucho tiempo y todo ello lo expresa con infantilismos, insultos, muecas, gestos, intentos provocadores, donde el juego erótico es parte central de la fiesta. Todo ello a modo de terapéutica en la que otorgamos la libertad a ese otro yo que todos ocultamos (p.28).

Otro de los aspectos importantes de esta fiesta en el ámbito cultural es la transmisión de conocimiento y valores culturales que tiene lugar por parte de los representantes de la fiesta, destacando así la postura de las autoras Paola Barrio y Carla Miguel, quienes sostienen que

Existen casos donde los murguistas¹³ sienten la necesidad de transmitir un saber a la sociedad. Un saber que determina una forma de hacer y no otra, y que los identifica como murguistas. Manifestaciones como la música, la danza o la plástica, suelen llegar a los sectores sociales más bajos desde la murga o la comparsa por medio de una transmisión de saberes desde la oralidad y lo lúdico. Desde la oralidad, existen casos de agrupaciones carnalescas donde este saber puede ser transmitido de generación en generación (2016, p.8-9)

Es por todo lo anteriormente mencionado que nosotros consideramos a esta fiesta del Carnaval como una buena referencia de la realidad cultural en la que se origina. Tomando como referencia a la autora María Guimarey (2016), quien asevera que “toda manifestación es (...) cultural y expresa en ella misma, el ser-en-el-mundo de una sociedad” (p.8), creemos necesario estudiar el Carnaval en sí mismo y dentro de su contexto social para alcanzar a comprender los significados propios de la cultura andaluza y gaditana que se encuentran en él.

¹³ En el caso del Carnaval de Cádiz, los miembros de una agrupación son conocidos comúnmente bajo el nombre de “carnavaleros” o, según pertenecen a un tipo de agrupación u otra, “comparsistas”, “chirigoteros”, “coristas” o “cuartetos”.

Para corroborar la tesis anterior, recurrimos a las palabras escritas por el antropólogo Javier Marcos (2009), quien habla sobre los rituales festivos, considerando que estos “reproducen simbólicamente a la sociedad (...) y son elementos estratégicos para la representación de las identidades colectivas. Suponen formas de expresión y de identificación de la comunidad que las celebra y protagoniza” (p.2).

1.2 Origen del Carnaval

Una vez establecido el lugar que el Carnaval ocupa dentro de la cultura popular de un pueblo, creemos necesario comprender de dónde viene esta fiesta, cuáles son sus orígenes y qué cambios ha sufrido en sus prácticas desde entonces.

Sobre esto hay numerosas teorías, desde aquellos autores que consideran que el Carnaval fue introducido en Europa por los antiguos griegos y romanos (dionisias griegas, saturnales, lupercales y bacanales romanas...), además de otras civilizaciones aún más antiguas; hasta los defensores de un origen de la fiesta ligado al cristianismo.

En el primer grupo podemos encontrar a Ramos Santana (1985), quien establece una conexión entre los tiempos remotos y actuales a través de la utilización de máscaras, expresiones, actitudes, vestimentas, etc. que hoy en día están asociados al concepto antropológico del Carnaval.

La utilización de máscaras en celebraciones y ritos de origen pagano, se ha interpretado como la existencia del Carnaval en cualquier cultura que nos ha precedido. Y así se han recordado los orígenes remotísimos que podrían suponer las bacanales, las saturnales y las lupercales, fiestas en honor a los dioses Baco, Saturno y Pan, respectivamente. También en el mismo sentido, se ha hablado del mes de Phaljova en la India, la fiesta de Falo en Egipto o la Axura árabe (p.9).

Estas teorías también son compartidas por Claude Gaignebet (1984, p.13) y Jerome R. Mintz (2008, p.37), quienes confirman la existencia de estas similitudes con los objetos y prácticas que pueden verse hoy en día en las calles durante los días de Carnaval.

Por otra parte, en el segundo grupo se incluye al antropólogo Julio Caro Baroja (2006), quien cree que la consideración del Carnaval como una fiesta de origen pagano es un “tópico que repite la gente no letrada” (p. 35): “El carnaval, quiérase o no, es un hijo (aunque sea pródigo) del cristianismo; mejor dicho, sin la idea de la Cuaresma, no existiría en la forma concreta en que ha existido desde las fechas oscuras de la Edad Media europea (p.31).

En este trabajo tomaremos como referente esta teoría, si bien no desechamos la anterior, ya que consideramos que esta teoría se ve respaldada por la planificación actual del calendario. La fecha de celebración de esta fiesta es variable, en función del calendario

litúrgico y cuándo se establece la celebración del Miércoles de Ceniza. Según recogió Ramos Santana (2002),

... su fijación cada año se estableció en el Concilio de Nicea. Fue entonces cuando, al fijar un momento para la celebración de la Pascua de Resurrección, se estableció una fórmula de cálculo: la Pascua de Resurrección se acordó celebrarla el primer domingo, después del primer plenilunio una vez comenzada la primavera; de manera que el primer domingo, detrás de la primera luna llena a partir del 21 de marzo es Pascua de Resurrección. A partir de ahí se restan siete días de Semana Santa y cuarenta de Cuaresma, fijándose entonces el Miércoles de Ceniza; los tres días previos son los de Carnaval (p.25).

Otro de los aspectos básicos a tener en cuenta en un análisis de la fiesta, bien en sus inicios o actualmente, es el origen etimológico de la palabra Carnaval. En un principio se pensó que hacía referencia a la tradición romana del “currus navalis” (carro naval), una procesión romana enmarcada en la fiesta de Isis, en la que intervenían personas disfrazadas y en la que se incluía un barco, el cual aparece sobre un carro, pero hace décadas que esta teoría entró en desuso.

Posteriormente se pensó que provenía del italiano “Carnevale”, postura que parece apoyada por autores literarios como Antonio de Nebrija o Sebastián de Covarrubias. Sin embargo, en palabras de Caro Baroja (2006), “los escritores clásicos del Siglo de Oro usan con más frecuencia voces como Carnestolendas o Antruejo” (p.39). Debido a esto, recurrimos a la tesis de este autor, que presenta como nombres más antiguos de la fiesta “Carnal”, “Carnestolendas” y “Antruejo”.

Si bien “Carnal” fue la forma de referirse a esta fiesta durante los siglos XIV, XV y XVI, “Carnestolendas”, resultante de una evolución etimológica desde el “Carnestollendas” (carnes prohibidas) que utilizaran los mozárabes en su misal, ha sido el más utilizado en literatura. Se encuentra presente en las Crónicas medievales de Fernando IV de Castilla, así como en obras de Álvaro de Luna, Fray Bartolomé de las Casas y Vicente Espinel entre otros; y este es el principal motivo por el que muchos autores se refieran a esta fiesta con este término.

Con el paso de los siglos su uso ha variado, y se ha perdido frente al término más utilizado actualmente, el de Carnaval. En palabras de Caro Baroja (2006):

(...) la fuerza expresiva del vocablo de origen italiano, que es el que se ha puesto más en uso en los siglos XIX y XX, ha hecho que la palabra “Carnestolendas” parezca ya casi arcaizante o campesina, frente a la ciudadanísima de “Carnaval” y de finales del siglo XVIII acá cabe afirmar que habrá habido mucha gente para la cual esta ha sido la única palabra familiar, popularizada, por periódicos, revistas, folletines y libros de toda clase (p.42).

Una vez establecido el origen etimológico de su denominación, es importante adentrarnos en las características que hacen del Carnaval una fiesta referente en la cultura popular de los lugares en los que se celebra, tal y como hemos estudiado en el apartado anterior; y, según Ramos Santana (2002), “una de las fiestas más populares y esperadas cada año en todo el país” (p. 31).

En primer lugar, los Carnavales “indican la permanencia de unos valores culturales propios. Y las diferentes manifestaciones son fieles a sus caracteres tradicionales, rurales o urbanos” (p.30). De aquí que consideremos que existen tantas fiestas de Carnaval como localidades y zonas en las que se celebran¹⁴, cada uno de los cuales tendrá unas características que lo hacen único y diferente a los demás. Asimismo, y debido a que el término Carnaval es global y utilizado por todas las diferentes manifestaciones de dicha festividad, suponemos que existen unas características comunes: “la alegría, el exceso y la extralimitación” (Páramo, 2017, p.51).

Siguiendo esta teoría planteada por Páramo (2017), citamos aquí lo que ha denominado el “acuerdo carnavalesco” o, expresado de otra forma, el

“conocimiento y aceptación de estas características por parte de los participantes en la fiesta (...); la posibilidad de que alguien se escandalice por lo que se dice o se hace en la fiesta de Carnaval indica, básicamente, la no suscripción del acuerdo carnavalesco por parte de ese individuo o su desconocimiento de las normas que en él se contienen” (p. 52).

Además consideramos necesario, como punto final de este apartado sobre el origen de la fiesta, anotar aquí las palabras escritas por Ramos Santana (2002):

“(...) en los días de Carnaval se realiza y se permite la inversión de lo cotidiano, se rompe con los esquemas de cada día, se olvida y pierde la personalidad en la búsqueda de algo propio oculto. Se suspende el orden establecido. Es el momento en que se realiza y se

¹⁴ Existen dos tipos claramente diferenciados de Carnaval: el de corte urbano, y el rural. Las características específicas de los mismos pueden consultarse en la obra ya mencionada de Julio Caro Baroja, “El Carnaval” (2006).

consiente la inversión de las jerarquías sociales, se expresa la opinión y la oposición política, que normalmente no tiene posibilidad de manifestación legal” (p.27).

Y es precisamente sobre esta opinión y oposición política, unida a la transmisión de valores sociales y culturales, en la que nos centraremos en el siguiente apartado de este trabajo de investigación.

1.3 Intención política y social del Carnaval

Para comprender mejor el papel que el Carnaval tiene en cada una de las distintas sociedades en las que se celebra, creemos necesario entender que el fenómeno carnavalesco, como cualquier otro, es observable desde varias perspectivas.

Caro Baroja, comprendiendo esta realidad, establece al menos dos perspectivas para el estudio de la fiesta. Así, “desde un punto de vista puramente mecánico podríamos decir que uno de sus rasgos esenciales era el de que imponía movimientos desacostumbrados a los que lo celebraban (...). Desde un punto de vista social, lo que imperaba era una violencia establecida, un desenfreno de hechos y de palabras que se ajustaba a formas específicas; así, la inversión del orden normal de las cosas tenía un papel primordial en la fiesta” (2006, p.51).

Siguiendo la segunda idea expuesta por este autor, la complementamos con las palabras del antropólogo Salvador Rodríguez Becerra, para quien el Carnaval se considera “una forma de ruptura del orden establecido, un enfrentamiento de las distintas clases sociales y liberación de instintos y represiones. A través del disfraz, el Carnaval invierte el orden de las cosas, satiriza a la sociedad a la que representa y a la autoridad en todas sus formas, buscando finalmente dar rienda suelta a la fantasía y la libertad” (1980, p.481).

Ambas teorías, las cuales tienen varios puntos en común, se pueden complementar con las palabras de Martín Barbero. Habiendo dedicado parte de sus estudios a analizar los sucesos festivos, afirma que estos proporcionan al conjunto de la sociedad en la que tienen lugar “el espacio para descargar las tensiones, desahogar el capital de angustia acumulado, desviar la agresividad (...) y redefinir así periódicamente las relaciones de jerarquización” (Barbero, 2003, p. 44).

El profesor José Antonio Fidalgo Santamariña (2003) define en sus escritos otras funciones del Carnaval, las cuales pueden complementar las anteriores. En este punto y, enlazando con lo anteriormente expuesto, enmarcamos la denominada *función catárquica* del Carnaval, la que lo considera una fiesta “liberadora de tensiones a través de las máscaras y los escenarios, los cuales ayudan a diluir las preocupaciones de las personas, sirviendo de terapia psíquica y social” (p.68); y la función *sociabilizadora*, sobre la que hablaremos más adelante.

Esta actitud del Carnaval, siendo un periodo del año en el que todo estaba permitido y la representación de un “mundo al revés”, donde la ley no tenía efecto y la sátira tenía un papel protagonista, pronto provocó el miedo entre las clases dirigentes, ya que consideraban esta fiesta un peligro para su posición social el resto del año. Por ello intentaron primero prohibirla (como ya veremos más adelante, los reyes intentaron hacerlo muchas veces en nuestro país) y después controlarla.

Por otra parte, y pese a que la inversión del orden habitual de las cosas ha sido un elemento primario en la fiesta desde sus orígenes, en la actualidad hay autores que lo consideran, más que una ruptura coyuntural, un elemento de fortalecimiento de ese orden social. Marcos Arévalo (2009) es uno de ellos y, realizando una fuerte crítica del desempeño que el Carnaval hace de esta función, mantiene en sus teorías que:

“más que desestructurar el orden social contribuye a su reforzamiento; o sea, a vigorizar la ley en clave festiva.

“(…) juega un papel liberador de la cotidianeidad, supone una parada en el monótono discurrir de las sociedades, sirve, como la fiesta por antonomasia, el carnaval, tiempo de inversión de roles rituales –donde por unos días, artificial y ficticiamente, todo cambia para que nada cambie en el transcurrir del año-, para que todo permanezca igual, de válvula de escape de los instintos” (p.4).

Sin embargo, lo que para Marcos supone que la fiesta ha perdido parte de su esencia, para Páramo (2017) es una realidad que el participante en la misma conoce, acepta y, por tanto, valora:

“El resultado de toda esta extralimitación carnavalesca es una catarsis individual y colectiva provocada por una potente experiencia vital, una práctica de resistencia frente al sistema de creencias y al poder instituido, un ejercicio de libertad imposible de realizar en la vida cotidiana. Los participantes en una fiesta de Carnaval saben que, aunque ponen en cuestión el orden establecido, no están haciendo una revolución, sino que es inexorable la vuelta a la normalidad, a los límites; quizá sea este hecho precisamente el que da sentido y valor a la experiencia: su excepcionalidad (p. 52-53).

Paralelamente a este debate, hay otra corriente del estudio de los rituales festivos, entre los que se coloca al fenómeno carnavalesco en una posición predominante, que los considera “tradiciones culturales vivas. Las fiestas son creaciones culturales que reflejan formas de vida y valores, expresan toda una cosmovisión de creencias y proyectan la identidad social de cada pueblo o grupo social” (Marcos, 2009, p.2).

Este punto de vista es primordial para la consideración del Carnaval como imaginario social del colectivo que lo celebra, punto clave en el presente estudio, y es por ello que enmarcamos aquí las palabras de Burke, recogidas por el profesor y antropólogo Francisco José García Gallardo (2004): “El Carnaval ha de ser asumido entonces como un complejo sistema de imágenes y textos, como una inmensa representación cultural, un escenario complejo y en cambio que, como la cultura que encarna y expresa, produce significados, actitudes y valores” (p.1117).

Tal y como adelantábamos ya en el capítulo introductorio, la fiesta se considera transmisora del legado cultural de la sociedad en la que se enmarca. En el caso que nos atañe en este trabajo, el Carnaval de Cádiz, esta es, citando de nuevo a Constantino Tovar “primero gaditana, después andaluza, y finalmente universal” (citado en García et al., 2016, p.13). Comenzando en su tierra de origen, Cádiz, reproduce en sus letras el sentir identitario de sus habitantes y realiza una férrea defensa de aquello que lo diferencia de los demás pueblos, sin dejar de lado lo que le une a ellos. Para explicar esto nos valdremos de las palabras del autor Jorge Larrain (2003), quien afirma que “las identidades vienen de afuera en la medida que son la manera como los otros nos reconocen, pero vienen de adentro en la medida que nuestro auto-reconocimiento es una función del reconocimiento de los otros que hemos internalizado” (p.34).

Aplicando esta teoría a la fiesta de Carnaval, es comprensible que cada fenómeno carnavalesco sea diferente de los demás, ya que cada pueblo refleja en sus fiestas sus propios valores tanto para definirse a sí mismo, como para diferenciarse de los demás. Fidalgo (2003), refiriéndose a esto, afirma que existen tantos carnavales como pueblos en los que se celebra y que

Las diferencias entre estas manifestaciones carnavalescas provienen, fundamentalmente, de que cada Carnaval se constituye por oposición a otros, es decir, que cada pueblo, aldea, comunidad, etc. se esfuerza por construir y celebrar un Carnaval que lo represente y sea diferente de todos los demás, en el cual pueda expresar de forma exclusiva sus tradiciones y su manera de ver el mundo. Esto es muy importante para fortalecer la identidad colectiva de la comunidad o grupo celebrante (p.56).

Estas identidades llevan ligados una serie de valores compartidos por la sociedad, y el Carnaval “sirve, y a veces inconscientemente, para reforzar, en unos casos, y poner en tela de juicio en otros, el sistema de valores de la comunidad; pero también para afirmar,

en términos simbólicos, la identidad social y la propia existencia diferenciada del grupo” (Marcos, 2009, p.4).

Un aspecto reseñable en este punto, y que va ligado a la ya mencionada función sociabilizadora¹⁵ de la fiesta establecida por Fidalgo, es la transmisión de la importancia de la fiesta, de las tradiciones. Según Marcos, los sucesos festivos “son fuente esencial de identidad profundamente vinculadas al pasado, pero también al presente, manifestaciones tanto de perdurabilidad como de cambio temporal, nexo de transmisión cultural y de comunicación intergeneracional; porque las culturas y sus diversas formas de expresión están en continua evolución” (2009, p2).

Llegados a este punto, es importante resaltar aquí que pese a las diferencias existentes en las teorías de los autores aquí expuestos, todos coinciden en afirmar que la importancia del Carnaval reside en la función social del mismo, bien sea de crítica a lo establecido, bien como vehículo transmisor de tradición y valores comunitarios.

No obstante, esta realidad se encuentra actualmente cuestionada, ya que la asimilación de los aspectos organizativos del Carnaval por parte de los ayuntamientos y entidades gubernamentales desde mediados del siglo XIX ha generado dudas entre los autores sobre si la libertad del Carnaval para llevar a cabo estas funciones sigue siendo tal.

Uno de ellos es Ramos Santana, que en el documental *Febrero (2009)*, argumentó: “el Carnaval deja de ser un Carnaval libre desde el momento en que es subvencionado”. Y la premisa clásica establecida por Caro Baroja (2006) “el Carnaval está muerto” (p.30), fue argumentada con estas palabras:

“Mientras que el hombre ha creído que su vida estaba, de una forma u otra, sometida a fuerzas sobrenaturales o praeternaturales, el Carnaval ha sido posible. Por el contrario, desde el momento en que todo se reglamenta, hasta la diversión, siguiendo criterios políticos y concejiles, atendiendo a ideas de “orden social”, “buen gusto”, etc., el Carnaval no puede ser más que una mezquina diversión de casino pretencioso. Todos sus encantos y turbulencias se acabaron” (p.30).

¹⁵ Según sus teorías, la *función sociabilizadora* del Carnaval es aquella gracias a la cual se enseña a las nuevas generaciones “que el orden y la convivencia son mejores que el desorden y la intolerancia para el desarrollo de la vida en comunidad” (2003, p.68).

Marcos (2009) considera, sin embargo, que esto ha provocado la aparición de dos tipos de Carnaval: el oficial y el no oficial. En sus palabras “el Carnaval institucional, programado, construido de arriba abajo; y el callejero, de abajo arriba” (p.5); expresando así la existencia claramente diferenciada de un Carnaval que aún es libre, de uno que ya no lo es.

Asimismo, el investigador Laurent Jenny, realizando un análisis de las teorías de Bajtín, considera que “en nuestro tiempo, el Carnaval se convierte en espectáculo, y sus participantes ya no pueden mezclarse y comunicarse en la forma libre y familiar que Bajtín describe¹⁶. Los contactos se intelectualizan y se formulan en un discurso vacío que preserva los signos (pero solo los signos) de una situación carnavalesca que ya no existe” (citado en Rodríguez, 1979, p.403).

Este hecho es denominado por Marcos (2009) como *espectacularización de la cultura y el Carnaval* afirmando que “los Carnavales estandarizados, producto turístico, se están convirtiendo, quizás en detrimento de los valores de identidad o compartiéndolo con ella, en mercancía comercial” (p.6).

¹⁶ Para este autor, las fiestas oficiales tendían a destacar las diferencias sociales y jerárquicas, “a diferencia del Carnaval en el que todos eran iguales y donde reinaba una forma especial de contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados en la vida cotidiana” (Bajtín, 1987, p.12).

1.4 Breve historia del Carnaval en España

Como paso previo al estudio del Carnaval de Cádiz, creemos necesario adentrarnos en la evolución que ha tenido esta fiesta en nuestro país. Los primeros testimonios que se encuentran sobre esta fiesta en España son precisamente del Carnaval gaditano y datan del siglo XVI, si bien esta fiesta tuvo un origen mucho más antiguo, como ya hemos establecido en apartados anteriores. Uno de ellos está recogido en el libro de Agustín de Horozco, *Historia de la ciudad de Cádiz*, en 1591¹⁷, y cita brevemente la celebración de las Carnestolendas en la ciudad:

“(…) y con la ocasión del saco de esta ciudad y del presidio de los soldados se han totalmente perdido todas las viñas y algunas huertas que había, y hasta muchas retamas que por aquí se criaban, las mejores que yo he visto, que a su tiempo dan en abundancia una flor blanca de buen olor, y en tanta cantidad que en el tiempo de las *Carnestolendas* por regocijo sirven de aflecho o salvado como lo nombran en Castilla” (citado en Ramos, 2002, p.36).

Sin embargo, a pesar de esto y de que nuestro trabajo está centrado en esta manifestación carnavalesca celebrada en Cádiz, son numerosas las provincias, capitales y pueblos que celebran cada año, de una forma u otra, esta fiesta popular¹⁸. En una afirmación de Páramo (2017), “seguramente son muy escasos los ayuntamientos españoles que no han contado con una partida más o menos amplia en el presupuesto festivo destinada a esta celebración en su localidad” (p.53).

La gran mayoría de las fiestas de Carnaval as en el ámbito nacional se identifican por su musicalidad, la preparación de un repertorio cantable por las agrupaciones carnavalescas, los bailes y/o las cabalgatas y desfiles. El antropólogo Fidalgo Santamariña (2003) considera que

Los carnavales que se celebran en los distintos pueblos de España pueden ser concebidos como una inmensa obra de teatro representada durante los días principales del ciclo festivo en el enorme escenario de calles y plazas públicas, sobre el que toda la población interpreta

¹⁷ La fecha de la primera edición data de 1845, pero existió una primera versión en 1591, a la que se hace referencia en este trabajo.

¹⁸ Para más información sobre el Carnaval en España, consultar el libro escrito por David D. Gilmore en 1998: *Carnival and culture: Sex, symbol, and status in Spain*, donde realiza un estudio exhaustivo de esta fiesta en nuestro país desde diversos puntos de vista, destacando entre ellos el antropológico y los estudios de género.

los papeles de su elección (...). A diferencia de otras fiestas populares como las fiestas patronales, romerías o jornadas gastronómicas, en la celebración del Carnaval desaparecen las diferencias entre actores y espectadores debido a que no hay posibilidad de permanecer al margen del Carnaval, como mero observador no afectado por él (p.55)

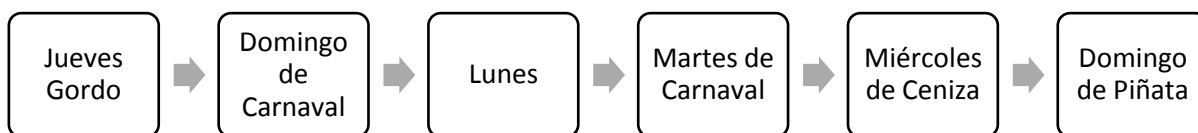
Esta apreciación del Carnaval en España, si bien es un punto de partida para comprender cómo se ha vivido a lo largo de la historia esta fiesta en las distintas poblaciones de nuestro país, queda separada de la realidad actual de algunos puntos de España. Como bien hemos establecido en el apartado anterior y, en palabras de Marcos, “se está produciendo un subliminal raptó en cuanto al sentido profundo y las funciones del carnaval en su versión clásica o tradicional. Actualmente se trata más de una representación que de una fiesta de inversión o de liberación” (2009, p.6).

Nosotros consideramos, en cambio, que esta afirmación es acertada únicamente en parte. Para demostrarlo nos basaremos en Ramos Santana (2002), quien afirmó en su Historia del Carnaval: “En la actualidad, aunque el Carnaval ha perdido parte de su sentido originario –no cabe hablar hoy de que el Carnaval altere el orden social, o enfrente las clases,, o sea un desquite previo a la Cuaresma-, las celebraciones en España mantienen rasgos que indican la permanencia de unos valores culturales propios. Y las diferentes manifestaciones son fieles a sus caracteres tradicionales, rurales o urbanos” (p.30).

Es precisamente estos valores culturales que mantiene la fiesta en los que nos centramos en este trabajo de investigación, ya que el Carnaval sigue siendo hoy en día una de las principales formas de expresión de los mismos en nuestro país.

Otra de las características importantes a tener en cuenta es la temporalidad de la fiesta. En cuanto a la celebración del Carnaval en nuestro país, el escritor Antonio Flores (1877) señaló en el siglo XIX que “(...) empieza, según unos, el día 7 de enero y concluye en la madrugada del Miércoles de Ceniza; y sólo dura, en sentir de otros, los tres días antes de la Cuaresma, propiamente llamados de Carnestolendas. Pero en estas cuestiones los más ponen la ley a los menos, y la mayoría de nuestro pueblo se pinta sola para prolongar las fiestas” (p.24-25).

Como ejemplo podemos encontrar el programa del Carnaval en Castilla, el cual se presentaba de la siguiente forma y fue recogido por Caro Baroja:



El Carnaval, 2006, p.49.

Si bien es cierto que este esquema es compartido en mayor o menor proporción por todas las manifestaciones de Carnaval en el territorio nacional, también lo es que algunas localidades solo celebran hasta el Martes de Carnaval, día “de Carnaval por antonomasia” (Caro, 2006, p.48); y otras dan comienzo al calendario de actividades festivas por cuenta del Carnaval mucho antes, como ocurre en Cádiz, cuyas dos primeras celebraciones (las conocidas como “ostioná” y “erizá”) coinciden con el inicio del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas, más de un mes antes de la celebración del Carnaval “en la calle”¹⁹ que recoge el esquema anterior.

Pero una cosa sí es común para las manifestaciones carnalescas en España, es el control que el poder político ha intentado y, en ocasiones, conseguido, ejercer sobre la fiesta. La primera de la que tenemos conocimiento llegó en 1523, cuando Carlos I prohibió las máscaras y una larga lista de elementos propios de la fiesta. Sin embargo, tal y como recoge Ramos (2002),

“pese a las prohibiciones carolingias, en el siglo XVI las fiestas de carnaval “se celebraban con alegría desenfrenada y toda clase de glotonerías y excesos, como un desquite de los inmediatos días de ayuno cuaresmal”, convirtiéndose en el siglo XVII (...) en una de las fiestas más arraigadas en el sentir popular español” (p.29).

También en los siglos posteriores encontramos ejemplos de estos intentos de poner límites y prohibiciones a las fiestas. Por ejemplo, en 1716 se prohibieron los bailes de máscaras, y en 1745 se volvieron a prohibir las máscaras.

Debido a todas estas prohibiciones, entre los siglos XVIII y XIX,

“el carnaval urbano ganó importancia pero perdió fuerza. En Madrid y otras ciudades los disfraces y los hábitos de Italia, de Francia, de Roma y de París,

¹⁹ Como veremos posteriormente, en el caso del Carnaval de Cádiz encontramos no un carnaval, sino dos: el oficial o de concurso y el callejero o ilegal. Según Páramo “es la actividad de las agrupaciones la que diferencia ambos tipos” (2017, p.56).

fueron adoptados por la burguesía y la aristocracia. Grandes bailes, grandes y lujosas cabalgatas, comparsas y concursos de carrozas, sustituyen a festejos más sencillos y costumbres más rústicas” (Caro, 2006, p. 168).

Esto continuó así hasta la llegada del general Franco quien, en 1937, prohibió la celebración del Carnaval en todo el territorio nacional a través de la siguiente orden:

Orden circular

En atención a las circunstancias excepcionales porque atraviesa el país, momentos que aconsejan un retraimiento en la exteriorización de las alegrías internas, que se compaginan mal con la vida de sacrificios que debemos llevar, atentos solamente a que nada falte a nuestros hermanos que volando por el honor y la salvación de España luchan en el frente con tanto heroísmo como abnegación y entusiasmo, este Gobierno General, ha resuelto suspender en absoluto las fiestas de Carnaval.

Y a estos efectos encarezco a V. E. tome las disposiciones oportunas para su más exacto cumplimiento, evitando pueda celebrarse ninguna clase de estas fiestas en días tan señalados en los que nuestro pensamiento debe de estar de corazón al lado de los que sufren los rigores de la guerra y de los que ofrendan su vida en defensa de nuestra santa causa de redención.

Valladolid 3 de febrero de 1937.—El Gobernador General, Luis Valdés.

Sres. Gobernadores civiles.

Orden suspendiendo las Fiestas de Carnaval. Boletín Oficial del Estado, 05/02/1937

Este precepto se mantuvo una vez terminada la Guerra Civil, viéndose confirmada a comienzos del año 1940 a través de un mensaje publicado por el Ministerio de la Gobernación:



Orden resolviendo mantener la prohibición absoluta de la celebración de las fiestas de Carnaval. Boletín oficial del Estado, 13/01/1940.

A pesar de que este no fue el fin del Carnaval en toda España, sí que lo fue en muchas partes del territorio. En otras, tuvo que adaptarse y transformarse para poder sobrevivir. En palabras de Páramo (2017),

“aunque en algunos lugares se siguiera manteniendo de manera más o menos encubierta y bajo formas más o menos adulteradas en relación con la propia tradición, los años de la prohibición oficial obtuvieron en gran medida los resultados previstos: la desaparición de la libertad de expresión, una de las premisas necesarias para que se manifieste el “espíritu” del Carnaval” (p.53).

Esos lugares a los que se refiere esta autora son, entre otros, los de Santa Cruz de Tenerife²⁰ y los de Cádiz, los cuales sobrevivieron bajo el nombre de Fiestas de Invierno y Fiestas Típicas, respectivamente.

Tras la muerte del dictador Franco el Carnaval recuperó su libertad y, paulatinamente, tanto los dos anteriormente mencionados como otros que se perdieron, fueron recuperando su lugar en sus respectivas localidades con la llegada de la Transición. En algunos casos como el de Cádiz, el Carnaval fue reestablecido, ya en sus fechas tradicionales, a partir de 1977; pero en otros, como en Madrid o Badajoz²¹, la fiesta no volvió a celebrarse hasta 1981.

Un aspecto interesante de las dos fiestas de Carnaval que se mantuvieron durante el Franquismo, son el “efecto Cádiz” o “efecto Tenerife” que ejercen actualmente, y que son el resultado de lo que Ramos (2002) define como “la copia –mala copia- de unas manifestaciones carnalescas que se consideran mejores, aunque no sean autóctonas, aunque sean ajenas” (p.237). Páramo (2017) también habla sobre esto en sus teorías, afirmando que ambas expresiones carnalescas “son precisamente las que han tenido y están teniendo en la actualidad mayor influencia en las formas que adoptan otros carnales, tanto urbanos como rurales, desde su surgimiento” (p54).

Este proceso de reinstauración del Carnaval anteriormente mencionado ha continuado paulatinamente hasta nuestros días, en los que esta fiesta se ha convertido en uno de los principales atractivos de las ciudades en las que se celebra y es considerado por Marcos como “la tarjeta de visita donde proyectar nuestra identidad hacia el exterior” (citado en Montero, 2011, p.452).

²⁰ Para ahondar en el estudio del Carnaval de Tenerife revisar El arte de la máscara: *Carnaval de Tenerife, 1981 – 1991* por VV.AA.; y *Carnaval de Tenerife. Una fiesta que se ríe a lo grande de la crisis económica* de J.C. Arias. El historiador canario Ramón Guimerá también se ha especializado en esta fiesta y ha publicado trabajos como *75 años dando la murga*, que tienen la intención de ser un apoyo para investigadores y periodistas interesados en este Carnaval.

²¹ Para más información sobre el Carnaval de Badajoz revisar “Carnaval de Badajoz: Claves del esplendor de una fiesta identitaria (1981-2011)” del mencionado autor Pedro Montero, publicado en el Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes. El texto completo se encuentra disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3836254>. En cuanto al Carnaval de Madrid, examinar “Burlas y violencia en el Carnaval madrileño de los siglos XVII y XVIII”, escrito por María José del Río Barredo y “El carnaval y otras procesiones burlescas del viejo Madrid”, por Catalina Buezo.

1.5 El Carnaval de Cádiz

Francisco J. García Gallardo, profesor de la Universidad de Huelva, ha dedicado una parte de su carrera investigadora al estudio del Carnaval y, valiéndose de las tesis de Burke (2000), establece unas fases que recorre toda manifestación de esta fiesta:

- “a. Participación de todos en la fiesta, “ricos y pobres”, “cultos e incultos”;
- b. Reforma, cuando miembros de la clase dirigente llegan a solicitar la abolición del carnaval y aspiran participar en el progreso de la civilización frente a la barbarie;
- c. Retirada de las clases altas, grupos hegemónicos, élites, de la participación pública para encerrarse en sus propias fiestas puertas adentro, dejando las calles a “los pobres diablos”;
- d. Redescubrimiento de la cultura popular, avanzado el XX, fase de comercialización de la fiesta, convertida ahora en un gran negocio, afectada por los intereses televisivos, las compañías discográficas y las agencias de viajes” (citado en García et al., 2014, p.179).

El Carnaval de Cádiz no es una excepción a este proceso, y en este apartado nos centraremos en conocer la evolución del mismo hasta la fiesta que hoy en día conocemos.

1.5.1 Historia del Carnaval de Cádiz

A mediados de la década pasada, el investigador José Luis Millán Chivite habló sobre el Carnaval gaditano afirmando que

“los Carnavales constituyen las fiestas por antonomasia de la ciudad de Cádiz, y por su peculiar folclore son difíciles de encuadrar en estrictos moldes. Gozan de borbotones del gracejo, el humor y la ironía, la crítica social y política, el alarde de ingenio, los gestos burlescos y la gracia popular que sacan la punta hasta del pedernal” (citado en Fernández, 2017, p.22)

Por ello, dedicaremos los siguientes epígrafes a conocer con mayor profundidad esta fiesta desde el inicio de la misma en la ciudad de Cádiz y su desarrollo hasta la actualidad.

1.5.1.1 Desde su origen hasta el siglo XVIII

Si bien no es posible establecer un origen del Carnaval en la ciudad de Cádiz, sí podemos fechar en el siglo XVI su primera presencia en escritos de diversa índole: en la ya mencionada *Historia de Cádiz* de Agustín de Horozco, cuya primera versión data de 1591, como ya hemos mencionado en el capítulo anterior; y en las Constituciones Sinodales de 1591 y en los Estatutos del Seminario de Cádiz de 1596. Gracias a ellos se puede, según Ramos (2002) “intuir una fiesta muy viva y con cierta tradición” (p.37), ya que se hace referencia a la fiesta como un hecho que no es novedoso y ya está integrado en el devenir del pueblo. La Iglesia católica, sin embargo, y en un intento de establecer una oposición a la fiesta, promulgó rezos y meditaciones como contrapartida a la misma.

Pese a estos intentos, los siguientes documentos que mencionan la presencia de esta fiesta son una muestra del escaso éxito que tuvieron estas prácticas. Estos escritos de carácter eclesiástico fueron recogidos por Isidoro Porquicho y datan del siglo XVII. En ellos, de entre los que destaca un acta matrimonial del tres de marzo del año 1636, guardada en el archivo de la parroquia de Santa Cruz de Cádiz, se confirma que la presencia de las Carnestolendas era habitual en la ciudad. Según esta acta: “El Sr. Provisor dispensó en todo por ser Carnestolendas” (cit.x. Ramos, 2002, p.38), haciendo así la vista gorda frente a los excesos que pudieran ser cometidos en esas fechas.

Además del carácter habitual de la fiesta, existe otro documento, fechado en febrero de 1652, que pone de manifiesto la impotencia que los poderes civiles sufrían frente al Carnaval. Se encuentra recogido en el Archivo de Indias, ha sido reseñado por el profesor Antonio Domínguez Ortiz y, firmado por el general Mencos, aparecen las siguientes palabras: “Las obras principales de mi capitana tengo acabadas, y si la Maestranza se hubiera reducido a trabajar estas Carnestolendas fuera cayendo con ella desde el lunes, pero es gente a quien no gobierna (sic) la razón ni el respeto”²² (cit.x. Ramos, 2002, p.38).

Será en este siglo XVII donde algunos autores como Ramón Solís (1966), Ubaldo Cuadrado y Felipe Barbosa (1999) sitúen el origen más remoto de las agrupaciones de Carnaval. Concretamente lo harán en la figura de las tarascas y las comparsas de negros.

²² Según la explicación dada por Domínguez: “las fiestas del Carnaval estaban ya tan arraigadas en Cádiz que los obreros se negaban a trabajar en esos días pese a la urgencia y al poder de quien se lo exigía” (Domínguez, citado en Ramos, 2002, p.38).

En palabras de Sacaluga, “las primeras eran una especie de comitivas que salían a la calle en vísperas del Corpus representando alegóricamente los vicios humanos mediante dramatizaciones simbólicas; las segundas estaban formadas por niños negros que, a mediados del siglo XVII, recorrían las casas gaditanas en Nochebuena cantando con zambombas y panderos” (2014, p.78), aunque otros como Ramos Santana hablan también de las cuadrillas o “grupos que se preparaban de antemano para disfrutar de las Carnestolendas juntos, incluso habiendo ensayado los bailes, con lo que el grupo tomaba caracteres de actores preparados” (2002, p.55).

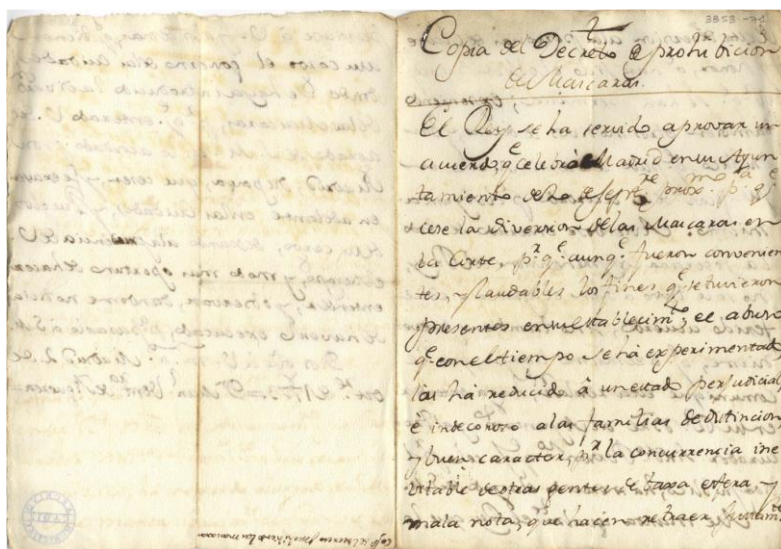
La primera mención que se hace de estas primitivas agrupaciones de Carnaval tuvo lugar pasada la primera mitad del siglo XVIII. Esta aparece publicada en el periódico *La Pensadora Gaditana*, en 1764, en una carta publicada bajo el nombre “Carta de una dama, que firma Petronila Babieca”:

Todos los Carnavales me vestía de máscara, y salía en cuadrilla con unas amigas, en todo mis semejantes, y con los caballeros más decentes de este pueblo: con este antecedente, y con haber oído decir, que VM. no se ha acordado de las máscaras en toda su maldita obra, me lisonjee con que esta diversión no podría reparo “mi Diego”, pues nada había escrito contra ella: con esta confianza, previne tras vestidos de buen gusto, e invención, y después de havernos juntado en casa de una amiga para ensayarnos en los bayles, llegado el tiempo, le dixe a mi marido: Mira hermano ya el carnaval en casa, así como todos los años tengo prontos mis vestidos de máscara para salir con Irenita, Nise y Clorinda, y van de pareja con nosotras Don Celio, Don Anselmo, Don Lucio y Don Favio, todos como sabes muchachos de humor y habilidad, de los más Petrimetros, y más juiciosos de Cádiz: con que si te parece desde mañana principiaremos nuestra lícita diversión, porque te aseguro me hallo tan malita y llena de melancolía, que si no procuro divertirme, rezelo se me acabe la vida²³ (Cuadrado et al., 1999, p.79).

Siguiendo con el control y las prohibiciones emitidas desde el poder central en el siglo XVIII, podemos observar que estas dejaban al Carnaval bajo el dominio del poder político que gobernaba en Cádiz. El documento más antiguo del que se dispone sobre las fiestas de máscaras celebradas en esta época aparece bajo la firma del gobernador de la ciudad en ese momento, José de Seunemat, y ha sido recabado por los investigadores José

²³ Hemos mantenido la ortografía original recogida por los autores. Esto es solo un fragmento de la citada carta, que continúa con el diálogo mantenido por el marido que, “a pesar de que *todos los años* su mujer participaba en la fiesta, en esta ocasión se niega a permitirselo, y su negativa se amplía también a la posibilidad de que hubiera bailes en su casa, aduciendo que lo hace para que su familia no se roce *con hombres indignos*, y puedan por ello *sufrir los efectos de su mala crianza* (Ramos, 2002, p.54)

Los conflictos administrativos entre el Ayuntamiento y el gobernador de la ciudad de Cádiz por el control de la fiesta fueron recogidos en 1769 en las Actas Capitulares: “(...) Por un lado, el gobernador no quería autorizar la subida de entradas y comestibles que ya el Ayuntamiento había previsto. Por otro, el Cabildo Municipal quería que la representación tuviese el rango que regulaba el acuerdo en vigor entre ambas instituciones, que era de alcaldes mayores y no de subalternos. Después de una época conflictiva entre ambas instituciones, la administración de Madrid dio la razón al Municipio (Cuadrado et al., 1999, p.62).



Fuente: Sacaluga, 2014.

²⁴ Fuente original: Archivo Histórico Municipal de Cádiz.

resulta sobrante a favor de Propios de esta ciudad diez y nueve mil trescientos veinte nueve reales y diez maravedíes de vellón” (citado en Sacaluga, 2014, p.78). A su vez existen otros documentos que trataban de diezmar una fiesta que contaba ya con un gran poder de convocatoria en Cádiz. Numerosos autos y edictos prohibían la apertura de locales más allá del horario estrictamente comercial, y de nuevo en 1797 los bailes de máscaras fueron prohibidos por el gobernador de Cádiz en el Acta Capitular fechada el catorce de noviembre.

Sin embargo, estos controles y sucesivas prohibiciones de la fiesta por parte de los órganos políticos, tanto locales como nacionales, no impidieron a los gaditanos celebrar la fiesta de Carnaval de manera libre y en las calles. Según recoge Ramos (2002) “Vittorio Alfieri relata en su libro *La vita* (1788) que en 1772 visitó Cádiz donde terminó “el Carnaval con bastante alegría”. Otro tanto pudo decir Henry Swinburne tras su visita a la ciudad hacia 1776, pues, estando prohibidos los bailes de máscaras, el pueblo se dedicaba a celebrar el Carnaval a su aire” (p.51), además de poner ejemplos de sucesos acontecidos en ambientes eclesiásticos que dejaban ver cómo la influencia de la fiesta llegaba a todos los estratos y clases sociales.

1.5.1.2 El Carnaval de Cádiz en el siglo XIX

El comienzo de un nuevo siglo trajo consigo momentos difíciles para la ciudad de Cádiz. Una epidemia de fiebre amarilla, la cual se repitió varias veces en las dos primeras décadas del siglo XIX, se cobró más de siete mil víctimas, dejando además la posición comercial de Cádiz en un lugar precario. Además, el conflicto bélico contra Gran Bretaña fue sucedido por la guerra contra el ejército de Napoleón que, desde 1808, invadió la península recluyendo al poder nacional español en la ciudad de Cádiz.

Sin embargo, nada de esto consiguió frenar el ansia de los habitantes de Cádiz por celebrar sus bailes y fiestas con motivo del Carnaval. Son frecuentes en esta época los anuncios que hacían referencia a estas celebraciones, pudiéndose encontrar algunos en el *Diario Mercantil de Cádiz*. Uno de ellos es el que se publicó el diez de febrero de 1807, recogido por Sacaluga (2014), y que habla de una diversión “honesta, sencilla, y compatible con la austeridad de los días en que vamos a entrar” (p.83).

Tres años más tarde, en 1810, los testimonios de Antonio Alcalá Galiano nos mostraran un pueblo que seguía celebrando su fiesta en las calles pese al asedio de la ciudad por parte de los franceses:

“Pocos días después de haberse presentado delante de Cádiz los franceses, y en los primeros días de marzo, en que acertó a ser el Carnaval (del 4 al 6), rompió un furioso temporal del S. al SO., tal que recordó a los gaditanos el que siguió inmediatamente al combate de Trafalgar...” (citado en Ramos, 2002, p.62).

Con la aprobación de la Constitución de 1812 llegó la respuesta del pueblo español a las citadas invasiones, y será el ya citado *Diario Mercantil de Cádiz* el que haga alusión de nuevo a la festividad carnavalesca en la ciudad, reivindicando el esparcimiento acostumbrado de las fechas.

Es en estos primeros años del siglo XIX cuando aparecen las primeras referencias a lo que más tarde conoceremos como “Carnaval de las coplas”, es decir, las primeras letras de Carnaval interpretadas por los grupos o cuadrillas ya mencionados anteriormente. Según el historiador Santiago Moreno o el profesor José María León Domínguez, entre otros, “se encuentran coplas de contenido patriótico e intencionalidad exclusivamente política y otras que ya incluían un componente humorístico e incluso satírico” (Sacaluga, 2014, p.87).

Una vez llegado el año 1816, situado dentro del Sexenio absolutista del reinado de Fernando VII, nos encontramos con el bando²⁵ emitido el veinte de febrero por el Marqués de Castelfloridus, gobernador militar y político de la ciudad de Cádiz, que ha sido recogido por Ramos en su historia del Carnaval. En el documento, del cual mostramos una copia a continuación, se establece una prohibición total del Carnaval en la calle a través de seis artículos, donde se incluyen el encorsetamiento de los rituales propios de Carnaval, las máscaras y la falta de moderación en los actos tanto individuales como colectivos.

²⁵ Según Fernández (2017), “el Bando municipal es la herramienta tradicional por la que los Alcaldes se dirigen a sus convecinos para informar, anunciar, prevenir o recordar cumplimientos de las cuestiones cotidianas de régimen municipal. Los Bandos, por su naturaleza, no son normativa, sino medio de información, limitándose como mucho a recordar una norma vigente o a exhortar a una determinada conducta ciudadana” (2017, p. 59).

BANDO:

D. FRANCISCO XAVIER DE OMS,

Y DE SANTA PAU, OLIM, DE SENTMANAT, Y DE VERA, CARTELLA, Y SAURIN,
 Lacort, Deibacht, y Cabrera, Señor de la Casa de Oms, y sus adyacentes, Baron de Santa Pau,
 Marqués de Castellolí, Grande de España, Gentil-hombre de Cámara de S. M. con ejercicio,
 Mariscal de Campo de los Reales Ejércitos, Capitan General de los Reynos de Sevilla, Córdoba,
 y Jaén, Presidente de la Real Audiencia Territorial, del Consejo de Guerra de Oficiales Generales
 de Andalucía, de la Junta de Agravios, de Fortificación, y de la de Sanidad de Cádiz, Gober-
 nador Militar y Político de dicha Plaza, Presidente de su Excmo. Ayuntamiento, Comandante
 Nato del Cuerpo de sus Milicias Urbanas, Subdelegado de todas Rentas Reales, de la de Correos,
 y de la Real Junta de Comercio, Moneda y Minas. &c. &c.

HAGO SABER: que hallándome instruido de que en los días de Carnaval acostumbran algunas personas turbulentas é imprudentes, usar de chanzas, juegos ú mofas, que ofenden é incomodan por las calles á los vecinos pacíficos que transitan á sus negocios, y desatando con-
 sienten unos abusos tan perjudiciales y contrarios á la buena policía y reglā prevenidas por los
 Autos de Buen Gobierno; Mando se observen las disposiciones que se expresan en los ar-
 tículos que siguen.

- 1.ª Toda persona de qualquiera clase, edad y estado que se exercite en echar polvos, de-
 jar caer guantes sobre alguno, disparar cohetes (vulgarmente llamados triquitraques) con-
 tra lo que está prevenido en el Auto de Buen Gobierno en el artículo 50, se le impondrá
 la pena que en el se expresa y además se procederá contra ella á lo que haya lugar segun su
 clase y estado; cuidando los Padres de familia de contener á sus hijos, criados y dependien-
 tes de sus Casas para que no cometan semejantes excesos; de los que serán responsables.
- 2.ª Las que se entretuvieren en hacer daño á otras personas poniéndoles estopa, ú co-
 ra en que pueda recibir daño ú mofa de los que lo vean, sufrirá la misma pena.
- 3.ª Al vecino principal de la Casa por la que se arroja agua por las azoteas, ventanas
 é balcones, se le exigirá 8. ducados de multa, quedando responsable á abonar los daños que
 se causen en los trages y ropas, si fuesen reclamados.
- 4.ª Las gentes que anden por las calles (que no se permitirán reunidas en excesivo nú-
 mero de personas) ien con moderacion, sin escandalizar con gritos, ni voces, ni menos con
 palabras obscenas ofensivas á la Religión y contrarias á la tranquilidad pública, absteniéndose
 de expresiones que puedan ser insultantes para las que se oian: los que faltaren al cumplimen-
 to de esta providencia, serán castigados segun la gravedad de su exceso.
- 5.ª En los teatros se guardará la mayor moderacion, no arrojándose á los tablados, dul-
 ces, confites ni otra cosa que desazone á los señores ni concurrentes, faltando á la urbanidad
 y decora que corresponde á los parages públicos de un Pueblo culto, en el concepto de
 que se procederá á la correccion del que contraviniere segun las circunstancias del caso.
- 6.ª Aunque en el artículo 47 del Auto de Buen Gobierno que debia de publicarse, está
 bien claramente demostrada la voluntad de S. M., y con arreglo á ella tengo prevenido que
 en ninguna época anden por la Ciudad gentes enmascaradas; con todo, para evitar ahora in-
 terpretaciones de lo contrario, que por Máscara se entienda la persona que con careta ó sin ella tran-
 site con disfraces por las calles, y que todo lo que no sea el traje de continuo uso en el
 individuo, es disfraz, ó Máscara. En tal concepto los infractores á esta orden serán castigados
 irreversiblemente con las penas que están marcadas por las Leyes.

Encargo muy particularmente á los Sres. Jueces, Teniente Alguacil mayor, Caballeros Comi-
 sarios de Warfo, sus Cabos y demas personas á quienes corresponde cuidar del exacto cum-
 plimiento de quanto queda prevenido, el que así lo verifiquen; dandome parte de las ocurrencias
 que sean dignas de mi noticia, para proceder á lo que haya lugar. Y á fin de que lle-
 gue á noticia de todos y nadie alegue ignorancia, lo he mandado imprimir y publicar por
 Bando, faxándose exemplares en los sitios de costumbre y otros. Cádiz 20 de Febrero de 1816.

El Marqués de Castellolí.

En la Oficina de Don Nicolás Gares de Requena, Impresor banacario de la Real Cámara de S. M., del
 Gobierno y Ayuntamiento de esta Plaza. Plazuela de los Teñores.

Bando del 20 de febrero de 1816 por Francisco Xavier de Oms, gobernador de Cádiz.

Fuente: Ramos, 2002.

Esto se mantuvo así hasta el triunfo del Trieno liberal en 1820. En 1821, sin embargo, y con Cayetano Valdés como gobernador de Cádiz, se aprobaron los bailes públicos con máscaras. Estos bailes se regularon de la siguiente forma:

Para cuidar que no se atentara contra la moral en lugares poco visibles, en los bailes del Teatro Principal se admitió que las personas enmascaradas circularan libremente por el

salón y palcos principales, pero se prohibió que pudieran subir a los palcos segundos y demás, con caretas, aunque sí con disfraz.

Como en ocasiones anteriores, se prohibieron disfraces, o desnudeces que ofendieran las buenas costumbres. Y entre ellos se prohibieron expresamente los que imitaran a corporaciones y autoridades. También se prohibió la ofensa o agresión verbal (Ramos, 2002, p.69).

La libertad de la que disfrutó el pueblo durante este Carnaval lo convirtió, según Ramos, en uno de los mejores de la época²⁶, y esto se mantuvo así durante los dos años siguientes.

En los años siguientes, durante la conocida como Década Ominosa, el Carnaval de Cádiz volvió a sufrir restricciones. En palabras de José Manuel Fernández y Alberto Ramos Santana, “aunque con cierta condescendencia. En este periodo podríamos hablar de precauciones, quizá exageradas pero no de prohibiciones” (citado en Sacaluga, 2014, p.89). Esto se reflejó en la ciudad a través de varios Edictos y documentos que ratificaban este recorte en las libertades de los ciudadanos hasta la década de los cuarenta, momento en el que se endurecerán aún más de nuevo.

Será en esta década cuando el Carnaval se adentre con mayor profundidad en la tercera fase de las ya mencionadas al comienzo de este apartado, es decir, cuando el rechazo hacia el Carnaval callejero por parte de la burguesía de la ciudad se hace patente, suceso que se repetirá no solo en la capital gaditana sino en otras muchas manifestaciones de la fiesta.

Llegando ya a mediados del siglo XIX, los bailes públicos, habiendo recuperado ya a su denominación anterior de “bailes de máscaras”, recobran su notoriedad social y se extienden para acoger a todas las clases sociales. Sacaluga (2014) recoge esta repercusión y afirma que “en la prensa local se pueden encontrar noticias relativas a los bailes de máscaras e incluso anuncios de tiendas de caretas que evidencian su normalización” (p.94).

Sin embargo, esta apertura de los bailes a todas las clases sociales no gustó a los burgueses y, tal como reflejan algunos artículos de periódico del momento, ese apoyo al carnaval

²⁶ El autor recoge en su obra “El Carnaval Secuestrado” numerosos documentos que aportan más datos sobre las medidas tomadas por las autoridades en este año, y también una noticia publicada en el *Diario Mercantil de Cádiz* que corrobora su afirmación.

“popular” era visto negativamente por la prensa y las clases altas. Ramos recoge algunos de ellos, publicados en *La Moda* entre los años 1858 y 1861. Uno de ellos afirma:

“Pero llegó la noche; los saquillos se guardan para el otro día, y con el objeto de ver las máscaras que corren las calles haciendo ostentación de sus hediondos harapos, tiene V. la mala ocurrencia de dirigirse a la plaza de San Antonio ó a la calle Ancha, ó a otra de las principales. El tránsito se halla completamente obstruido y no hay forma de dar un paso. Allí es V. llevado y traído por la marea, ó bien arrojado contra la pared por un grupo de gente tosta y ebria que á fuerza de empujones y de codazos se abre camino entre la apiñada multitud, y derriba cuanto se le opone. Allí enjambres de chiquillos descamisados, de polluelos atrevidos y de mozuelas desenfrenadas sacuden el rostro de la persona más decente y grave con plumeros de papel, le arrojan polvos y agua sucia, y le toman la cara con sus sucios y apuestos dedos, siquiera acierte á ser el objeto de esta indecente broma alguna de las poquísimas señoras que, ó ignorante de estos excesos, ó por precisa dirección de su camino, atraviesan por tales sitios. Aquellas nauseabundas manos todo lo osan, todo lo profanan. No es posible, á no verlo, formarse idea de un espectáculo tan repugnante. Aquel es el Carnaval, que después de haber removido todas las inmundicias de la sociedad, las arroja por las calles y las plazas. Debe estar por cierto satisfecho por su obra” (citado en Ramos, 2002, p.108).

Tal y como recalca Ramos (2002), a pesar del tono antipopular y claramente clasista del autor, Flores Arenas, en este artículo se dejan entrever “unas fiestas plenas de participación popular, con sus caracteres de libertad, de alteración del orden social al que en páginas anteriores aludíamos” (p.108).

Esta realidad sobre la mencionada reglamentación del Carnaval, y el desagrado de la fiesta por parte de las clases pudientes, se mantuvo activa hasta 1861, limitándose el Ayuntamiento de Cádiz a tomar medidas de control y a obligar al pueblo a cumplir las normativas impuestas.

La imposibilidad de acabar con la fiesta, unida a la posibilidad ya comprobada de sacar beneficios de la fiesta, llevarán en el año 1861 a la municipalización del Carnaval. Por este proceso, el Ayuntamiento local asumía las competencias organizativas y presupuestarias de la fiesta. Según Cuadrado et al. esto

Se llevó a cabo por varias razones expuestas en 1861 por el Síndico Personero D. Miguel Ayllón y Altolaguirre en un escrito presentado al Cabildo Municipal (...) Una de las causas que movió al Ayuntamiento a intervenir en las fiestas fue llevar a cabo un plan en forma

de programa de festejos que contribuyese a desterrar para siempre una serie de costumbres desagradables que solían producir molestias y altercados de orden público (...) La organización de los festejos por el Ayuntamiento no logró eliminar del todo las críticas burlescas al poder establecido, pese a intentar encorsetar al carnaval a través de los programas de actos para los tres días (citado en Sacaluga, 2014, p.96).

El mencionado escrito acabó en manos del alcalde de Cádiz, Juan Valverde, y expresaba a su vez elementos, tales como la partida presupuestaria y nuevas formas de diversión que no molestaran a la burguesía, que definirán el devenir que le esperaba al Carnaval de Cádiz en los años siguientes. En palabras de Ramos (2002),

Las medidas adoptadas por el Ayuntamiento de Cádiz, presidido por Juan Valverde, restrictivas en su origen –pues queda meridianamente claro que, de manera reiterada, la burguesía hegemónica lo que pretendía era controlar y reglamentar algo que no podía desterrar- se han podido interpretar como beneficiosas a la postre, pues la financiación municipal contribuyó a un mayor esplendor en las calles y en los actos organizativos. Así, de la mano de Juan Valverde el Carnaval inició en Cádiz una nueva fase desde la que ha evolucionado hasta la actualidad (p.120).

Es también este autor quien habla de las medidas adoptadas por el Consistorio gaditano en esta nueva etapa, destacando la potenciación de la comparsa²⁷. Sobre esto afirma que, en 1863, salieron a la calle varias de estas agrupaciones “algunas con notable acierto, cual fue la del Hospicio, hasta el extremo que su salida estaba anunciada en la prensa local” (Ramos, 1985, p.43-44).

Los bandos²⁸ emitidos por el poder durante esta época, aunque permitían los disfraces y su exhibición en las calles de la ciudad, aun prohibían expresamente la parodia del poder político, militar o religioso. Sin embargo, la proclamación de la Primera República en febrero de 1873 aumentó considerablemente las libertades públicas. En 1874 se emitió un edicto sobre la fiesta, recogido por Cuadrado et al. (1999) conteniendo las siguientes palabras:

²⁷ Pese a compartir nombre, la comparsa de 1860 se acerca más a lo que hoy identificaríamos como cabalgata o desfile, con banda de música y componentes disfrazados; aún lejos de lo que hoy entendemos como comparsa en el Carnaval de Cádiz.

²⁸ Según Fernández, “el Bando municipal es la herramienta tradicional por la que los Alcaldes se dirigen a sus vecinos para informar, anunciar, prevenir o recordar cumplimientos de las cuestiones cotidianas de régimen municipal. Los Bandos, por su naturaleza, no son normativa, sino medio de información, limitándose como mucho a recordar una norma vigente o a exhortar a una determinada conducta ciudadana” (2017, p. 59).

Habitantes de la ciudad:

Mañana empiezan las fiestas de Carnaval: cuento con vuestra cordura y sensatez para que el orden no sea tumbado; podéis disfrutar de ellas sin permitíos bromas que ofendan la moral y la decencia ni produzcan molestias al vecindario, a fin de no desmentir el título de culta que ha sabido merecer esta ciudad.

Tengo una total confianza en que no daréis motivo a que vuestra autoridad popular se vea en la precisión de tomar medidas que no desea. Que en medio de bullicio y regocijo propio de estos días, no haya que lamentar el más leve desorden, para que los forasteros que vengan a disfrutar de las fiestas, al abandonar la ciudad, puedan decir con justicia que la galantería y cultura de estos habitantes se hallan al nivel de las de aquellas naciones más libres y civilizadas (p.49)

Será en esta época, en los años finales del siglo XIX, cuando las agrupaciones del Carnaval empiecen a desarrollarse para culminar en lo que hoy día conocemos. Según Sacaluga (2014), “en este período de la historia del Carnaval resulta complicado establecer una nomenclatura concreta que diferencia el tipo de agrupación. No es raro encontrarse con términos como cuadrilla, comparsa, coro, mascarada, rondalla, chirigota, murga, charanga, estudiantina, etc., sin que cada uno de ellos integre unas características clasificadoras como las disponibles actualmente” (p.101).

Complementando las palabras de Sacaluga, incluimos aquí el origen espontáneo que les otorga Ramos (1985), quien las considera: “Un grupo de amigos que se reúne previamente al Carnaval para ensayar una música, unos bailes, un disfraz común (un tipo), y unas letras para parodiar y criticar. Poco a poco se va formando lo que entendemos un repertorio en público, en las calles, ya fuera a pie o en carroza” (p.55).

Es en esta época también cuando se configura la variedad temática del Carnaval, la cual estudiaremos en el siguiente apartado, pero de la que cabe destacar el carácter popular de las coplas, las cuales no representaban a la burguesía y comenzaron a ser vistas por ellos como un agravio. Es por ello que, de nuevo, se publicaron bandos para limitar las libertades de las fiestas, especialmente aquellas canciones o cantares que ofendan a la moral o a los poderes políticos o religiosos.

Llegados al año 1884, con Eduardo Genovés como alcalde de la ciudad, se reforzaron las citadas limitaciones a la fiesta. En especial hay que destacar la obligatoriedad, por parte de las agrupaciones, de obtener licencia para recorrer las calles y entregar también dos

copias de las letras que pretendieran cantarse en la calle, para que el propio consistorio tuviera la oportunidad de censurar aquellas que ofendieran la moral pública.

El Carnaval de ese año tuvo especial relevancia ya que, según Sacaluga (2014), “(...) se dispone por primera vez de una relación detallada de las 18 agrupaciones²⁹ que el ayuntamiento licitó para recorrer las calles, además crea ciertas bases reglamentarias que conectan con un Carnaval más próximo al de nuestros días” (p.103).

De este año destaca especialmente, *Las Viejas Ricas*, que consiguió una gran repercusión en distintas localidades andaluzas y no aparecía en esa lista de agrupaciones autorizadas a cantar en Carnaval. Históricamente se considera a esta agrupación como “la pionera del estilo carnavalesco gaditano” (Ramos, 2002, p.147), y sobre ella también habla el investigador Marcos Zilberman (1986): “la trascendencia de esta agrupación tomó un cariz importante desde el momento que queda demostrado que protagonizaron actuaciones por la provincia de Cádiz no solo en 1884 sino en años posteriores³⁰” (p. 53-82).

Durante los años que siguen, hasta finalizar el siglo XIX, nos encontramos con una fiesta que sobrevive bajo la presión burguesa, siendo transformada por esta y por el poder político en un elemento más refinado y que no atentara contra la moral pública. Sin embargo, este Carnaval mantuvo su carácter popular en todo momento. Sobre esto se escribió en el *Diario de Cádiz* lo siguiente:

(...) en Cádiz se han hecho célebres esos pequeños grupos carnavalescos llamados Comparsas, que aunque tienen que considerarse, artísticamente hablando, muy inferiores a las grandes masas corales referidas, consiguen llamar la atención del público, tanto o más que aquellas, con sus alegres, ingeniosas o patrióticas coplas, producto de la musa popular, y su género especial de música ligera, incorrecta si se quiere, pero característica y original y que tiene la habilidad, por decirlo así, de adaptarse de tal modo al gusto de la mayoría de los españoles, que puede asegurarse que un mes después de Carnaval, no hay reunión familiar, humilde aristócrata, donde después de rendir culto a Mozart o a Bellini, se deje de cantar el tango gaditano de moda; como tampoco es raro ver en los escaparates de los

²⁹ Para consultar un listado de estas agrupaciones y profundizar en la aplicación de la censura llevada a cabo por el Ayuntamiento de Cádiz, consultar “El Carnaval Secuestrado” de Alberto Ramos Santana, p.143-163.

³⁰ En este periodo era habitual que algunas agrupaciones que consiguieran grandes éxitos el año de su presentación, repitieran tipo e incluso repertorio al año siguiente.

almacenes de música, al lado de los más famosos trozos musicales, tangos con diversos títulos, procedentes todos del Carnaval gaditano (Ramos, 2002, p.175).

Es también durante estos años que, según Páramo (2017), “las comparsas se van definiendo, mientras aparecen un buen número de concursos y certámenes que se desarrollan en locales públicos, como el teatro Principal, y también en privados” (p.62). El primer autor importante que aparece en esta época es Antonio Rodríguez, comúnmente conocido como *el Tío de la Tiza* que es conocido principalmente por el tango “Los Duros Antiguos”, creado para el coro *Los Anticuarios* de 1905 y que se ha convertido en himno oficioso del Carnaval con el paso de los años. Además de esto, y de su participación en la creación de numerosos tangos que han llegado hasta nuestros días, Antonio Rodríguez “incorporó la instrumentación de pulso y púa que hoy en día se mantiene en la modalidad de coro y los subió a una carroza.

1.5.1.3 Siglo XX. Los años del silencio

Con el comienzo de siglo nos encontramos en Cádiz con un debate que no era nuevo: el que enfrentaba el carácter económico del Carnaval con el desorden social que ocasionaba año tras año. Sobre esto Sacaluga, valiéndose de los escritos del historiador José Marchena, reproduce ambos puntos de vista:

En cuanto al objetivo que debía perseguir la fiesta, recupera las intenciones del alcalde Miguel de Aguirre y Corveto: “para solaz del vecindario cuanto para fomentar en lo posible la concurrencia de forasteros en beneficio de la industria y el comercio local”; y por parte de los detractores de la misma, basaba las quejas en las emitidas por la clase burguesa y la pastoral del Obispo de Cádiz, ya que estos “(...) criticaban la degeneración social de estas fiestas de *populachos*, *andrajos* y *palabras groseras* —clara alusión a las agrupaciones—, y ponían en duda si semejante desembolso municipal atraería realmente al turismo” (citado en Sacaluga, 2014, p.104).

En este momento las agrupaciones comienzan a tomar cada vez más relevancia entre la sociedad y, pese a los controles del poder político, a ser acogidos entre la población de Cádiz. Ramos (2002) reconoce este hecho y recoge argumentos sobre esto en la prensa local gaditana:

“Es indudable que uno de los detalles más característicos del Carnaval gaditano son las comparsas que organizan los chicos de buen humor para echar piropos a las paisanas, criticar los sucesos de más relieve en el año y ganar un puñado de perras.

Con dos o tres meses de anticipación forman agrupaciones, recaudan entre ellos lo más preciso para la indumentaria carnavalesca, destinan una parte, lo más insignificante de lo recaudado a comprar coplas y se informan del domicilio de un poeta barato que las escriba” (p.176).

De esta época destacan algunos autores como Trujillo, el ya mencionado Antonio Rodríguez *Tío de la Tiza* (hasta 1911) o López Cañamaque, a quien se considera heredero del anterior y que fue un autor muy prolífico en música y letras hasta mediados de siglo. El autor Ricardo Moreno Criado hace referencia a esta figura del Carnaval hablando de los cambios que introdujo: “(...) introduce más melodía en las músicas de estas agrupaciones, consiguiendo con ello una mejor vocalización e interpretación de los repertorios, dando lugar a que se empezaran a denominar chirigotas” (citado en García, 2005, p.1127).

Con el mencionado auge de las agrupaciones, tanto la burguesía como el gobierno local verán en las propias agrupaciones –no solo en la fiesta, como ya hemos visto anteriormente- una fuente de ingresos, y por ello en 1904 se ideó un impuesto de “cinco pesetas por barba a cada conjunto de cantantes que saliera”³¹ (Sacaluga, 2014, p.107), buscando también, junto al beneficio económico, una medida de presión para las agrupaciones.

Durante dos décadas, hasta el golpe de Estado en 1923 que trajo consigo la dictadura de Primo de Rivera, el Carnaval de Cádiz aumentó su partida presupuestaria, incluyendo en ellas bailes, concursos, iluminación, proyecciones e incluso transportes; y los autores comenzaron a ver en los Concursos de agrupaciones, los cuales se inauguraron oficialmente en el siglo anterior, un método de obtención de ingresos.

Será en estos años cuando el Carnaval volvió a trasladarse a los lugares cerrados, adaptándose a los gustos de la burguesía. Sin embargo, a pesar de esto, podemos decir que el Carnaval de Cádiz vivió durante estos años lo que Ramos (2002) denomina “(...)

³¹ Aunque aquí solo mencionemos el caso de Cádiz, en otros lugares de España como Valencia también se impuso un impuesto de dos pesetas a las máscaras y de veinticinco a las estudiantinas o agrupaciones, con el fin de eliminar o, al menos, reducir, las manifestaciones callejeras de la fiesta. Para más información, consultar la obra de Antonio Ariño, de 1988, «De las máscaras a las comparsas: transformaciones burguesas del carnaval (1850-1900)». *Actas del II Seminario del Carnaval*.

la gran época de la madurez de las agrupaciones, que crecieron de forma importante en número prácticamente cada año, y en calidad musical y poética” (p.190).

La siguiente etapa del Carnaval gaditano comenzará de la mano de la Segunda República española, la cual se instauró el catorce de abril de 1931. El primer Carnaval republicano, regido principalmente por las normas y bandos anteriores a la proclamación de la República, se celebrará en febrero de 1932. Según Sacaluga (2014), este Carnaval

“está abocado a pender, de nuevo, de limitaciones como la prohibición del uso de vestimentas que simbolicen toda clase de instituciones y el de disfraces que ofendan la moral o ridiculicen a las autoridades y otras personalidades; además de la prohibición, aplicada a las agrupaciones, de cantar coplas que no hayan sido debidamente censuradas, a los incumplidores se les castigaba con el máximo de multa y la retirada de la vía pública” (p.116)

A pesar de esto, el número de agrupaciones que participaron en este Carnaval aumentó con respecto a los años anteriores, logrando alcanzar el medio centenar durante los años de la Segunda República. Según el historiador Miguel Villanueva, será en esta época cuando se asienten las bases del Carnaval que conocemos hoy en día: “Es el primer ayuntamiento republicano el que hace oficial el concurso de agrupaciones, lo hace suyo (...) con un esquema del concurso con unos días de semifinales y luego al siguiente día la final. Ese mismo tipo de concurso es el que el franquismo recupera en el año 50” (citado en Sacaluga, 2014, p.116)

Será en el año 1933 cuando el concurso de agrupaciones, que hasta ahora se había celebrado en el quiosco del parque genovés, se traslada al Cine Municipal, tras un acuerdo entre su propietario y el consultorio gaditano bajo el poder de Don Manuel de la Pinta. Es, en palabras de Villanueva (2007),

Los carnavales gaditanos del denominado Bienio Negro resultaron los más brillantes de todos los celebrados durante la Segunda República. Se intensifican los nexos con otros carnavales y aumenta la correspondencia con grupos de otras provincias, se consolidan los concursos espectáculos para agrupaciones en el Cine Municipal, que aumentaron la participación de las agrupaciones a niveles desconocidos hasta entonces, y se organizan conciertos para estudiantinas en el mismo cine dado el incremento también de estos grupos músico-vocales (p.104)

Dos años más tarde, en 1935, el presupuesto destinado al Carnaval aumentó hasta las 33.000 pesetas, once mil más que en 1932, y se adoptaron también una serie de medidas por parte del consistorio gaditano como la de prohibir a las agrupaciones cantar antes de la celebración del Concurso de Comparsas, hecho que se mantiene en el COAC a día de hoy. Este Carnaval, gracias a los esfuerzos del Ayuntamiento para dignificar la fiesta, fue el que contó con un mayor número de agrupaciones, tanto dentro como fuera de concurso. El mismo Villanueva (2007) considera que en este momento sucede uno de los fenómenos más característicos del Carnaval de esta época, lo que él conoce como “la ascensión del cuarteto”: “desde simple agrupación callejera, a convertirse en estrella de los espectáculos carnavalescos celebrados en diferentes escenarios de diversos teatros. En realidad, esta modalidad estaba formada por un número variable de componentes que oscilaban entre tres y cinco personas, existiendo en ocasiones incluso duetos (dúos)” (p.169)

Finalmente, el carnaval celebrado en el año 1936 lo hará con un presupuesto reducido y en medio de un clima violento. Será el último año que el Cine Municipal acoja el concurso de agrupaciones y las máscaras o antifaces se prohíben de nuevo a fin de reducir el temor a la violencia en las calles.

Si algo es reseñable sobre el Carnaval en esta época, es el desarrollo de las agrupaciones tal y como ahora las concebimos. Sacaluga (2014) pone en relieve que “el clima político entre 1931 y 1936 propicia que los autores se entreguen a letras liberales, con un marcado aire reivindicativo sin precedentes. Proliferan las coplas de denuncia que cantan a la libertad, a la igualdad o a los derechos, hasta el momento, inimaginables. El Carnaval gaditano se acerca a las líneas maestras que lo rigen hoy” (p.123).

Meses más tarde de la celebración de este carnaval, estallará la Guerra Civil española el dieciocho de abril de 1936. Por ello, y como hemos señalado anteriormente, el Carnaval será prohibido desde el Gobierno General del ejército sublevado contra la República en todo el territorio nacional a partir de 1937. Esta prohibición se mantuvo una vez terminada la guerra y, desde el gobierno civil de la provincia de Cádiz se envió un telegrama a los distintos municipios diciendo:

Por orden ministerial esta fecha³² se mantiene prohibición fiesta de Carnaval. Sírvese V.E. dar cumplimiento a esta orden, prohibiendo no solo actos en vía pública, sino también

³² Hace referencia al año 1940, cuando el ministro Ramón Serrano Suñer envió la Orden Ministerial ratificando la prohibición de las fiestas.

fiesta, sociedad de empresa que acostumbraban celebrarse con ocasión Carnaval. Lo que traslado a V.E. para su conocimiento y más exacto cumplimiento. Manuel Mora Figueroa (Ramos, 2002, p.208)

A este respecto el cronista Juan Roca escribió en el *Diario de Cádiz* un artículo recogido por el investigador José A. Fernández Domínguez (2017), el cual decía que:

Renunciar a aquellas democráticas y patéticas borracheras de Carnaval, en las que fraternizaban los señoritos y los obreros con ostensible frecuencia, logrando así el morapio y el champán lo que no había podido conseguir ni Carlos Marx ni León XIII, es tener un desgraciado concepto de la armonía social y de la ingenua y santa filosofía de la vida. Habían sustituido el ingenio, la imaginación, la alegría y la broma, la crítica y la ironía por el miedo, el odio y la incertidumbre, y es que los tiempos estaban cambiando y todo iba a quedar mediatizado en una España dividida en donde la imaginación y la gracia hubieron de quedar supeditadas a la más elemental supervivencia (p.50).

Es en el año 1940 cuando las fiestas, de marcado carácter privado en cuanto a su financiación, aunque recibían también subvenciones del Ayuntamiento, se rigen a través de la Sociedad Gaditana de Fomento, la cual mantuvo un cierto protagonismo entre los años 1941 y 1948, mientras que una Comisión Municipal supervisaba los trabajos realizados por la mencionada Sociedad.

El Carnaval, que estaba prohibido de forma radical en todo el territorio nacional, se hizo hueco en diversas fiestas de la alta sociedad española. En cuanto a las agrupaciones, “algunas pudieron –o tuvieron-, que hacerlo en espectáculos organizados por las autoridades políticas y sociales de la ciudad” (Ramos, 2002, p.211), siendo usados como propaganda del régimen³³ mientras mantenían “una lucha personal y anónima contra la prohibición” (p.211)

Actuaciones similares tuvieron lugar en años posteriores, como la denominada “Solera gaditana” en el Teatro Falla en 1942. Los aficionados al Carnaval, que durante esta época se reunían a cantar en clandestinidad y veían sus coplas y tradiciones utilizadas para beneficio del gobierno, son considerados por Llompart como “los autores de haber mantenido viva la afición durante los difíciles años de la guerra” (citado en Ramos, 2002,

³³ Aquí es interesante mencionar el espectáculo titulado “Brisas de Andalucía” en el Gran Teatro el 17 de enero de 1940 y las actuaciones de folklore andaluz organizadas por la Alta Comisaría de España y Marruecos denominadas “Excursión artística de SOLERA DE CÁDIZ, dedicado tanto al flamenco como al Carnaval. Para más información consultar *El Carnaval Secuestrado* de Alberto Ramos Santana.

p.2014). A este respecto también afirma Sacaluga (2014) que “casi durante toda la década de los cuarenta se prodigan este tipo de actuaciones, de modo que puede afirmarse que, prácticamente y pese a los doce años de prohibición taxativa del Carnaval (1937-1948) por parte del régimen, se mantiene el sentir carnavalesco entre los gaditanos aunque por ello tengan que pagar el precio de la manipulación” (p.129).

Resonando aún las explosiones que tuvieron lugar en Cádiz en 1947 en las minas de San Severiano, algunos autores creen que “quizás para que el pueblo recuperase la alegría tras sufrir este suceso, los gaditanos Alfonso de Aramburu y Benito Cuesta se entrevistaron con José M^a Cernuda Calleja, Delegado de Educación Popular en aquellos años, con el fin de convencer al Gobernador Civil Rodríguez de Valcárcel para que diera su autorización a que se volvieran a escuchar las agrupaciones Carnavalescas” (Fernández, 2017, p.54).

En 1948 tuvo lugar una actuación del coro Piñata Gaditana, que cantaban coplas de Cañamaque, entre otros, a la que acudió el mencionado gobernador. Este, “tras oír los tangos, no encontró motivos para prohibir sus actuaciones” (Ramos, 2002, p.215) y las fiestas se recuperaron en la ciudad de Cádiz a partir de entonces bajo diferentes términos, evitando durante gran parte de la dictadura la mención de la palabra Carnaval:

- Fiestas de Coros (de 1949 a 1953)
- Fiestas Folclóricas Típicas Gaditanas (de 1954 a 1957)
- Fiestas Típicas (de 1958 a 1967)
- Fiestas Típicas, Antiguos Carnavales (de 1967 a 1977).

Ya en los años 50, y con la Comisión Municipal rebautizada como Comisión Mixta de Festejos, comienza a ser notorio que las autoridades locales, “estaban dispuestas a flexibilizar las disposiciones municipales si a cambio aumentaban los ingresos en las arcas de la ciudad” (Sacaluga, 2014, p.133), pero la censura siguió siendo uno de los principales elementos que caracteriza al Carnaval en esta época.

En 1953 se prohibieron las pinturas en la cara de los miembros de las agrupaciones permitiéndose “sólo unos ligeros retoques para conservar el tipo que van representando” (Fernández, 2017, p.55) y, aunque se les permitía recorrer las calles y actuar en el Gran Teatro Falla, a la Policía municipal “se le encarece la mayor vigilancia para evitar canten

letras no autorizadas; así como está absolutamente prohibido que vayan vestidos de mujeres” (p.55).

A pesar de que los mencionados permisos, la Comisión Mixta de Festejos dedicará grandes esfuerzos para demostrar que las nuevas fiestas no tienen nada que ver con los antiguos Carnavales. Por ello, en 1956 se creó la figura de la Reina y sus Damas de Honor³⁴, jóvenes relacionadas con el régimen franquista o procedentes de familias importantes en el municipio, que contaban con todo un ritual “de marcado carácter señorial que incluye cena de gala, baile de honor, ofrenda floral a la patrona de Cádiz la Virgen del Rosario, visita de los barrios más populares y reparto de limosnas a los pobres” (Sacaluga, 2014, p.138), a fin de imprimirle un carácter altamente noble a la fiesta.

Durante esta época, las comúnmente denominadas como Fiestas Típicas³⁵, “(...) se desarrollaban entre lo permitido y lo permisible, entre lo tradicional y las consignas de la época. Pero sin escapar de los intentos constantemente repetidos de *refinamiento*” (Ramos, 2002, p.226).

Esta tónica fue la habitual durante los años 50 y 60 hasta que, a partir de 1967 se produce el traslado de las fiestas al mes de mayo convirtiéndolo, según Villanueva en

“(...) un sucedáneo del Carnaval. Y aunque las agrupaciones siempre fueron carnalescas y siempre jugaron un papel importantísimo (...) lo que es la calle se pierde. No había disfraces, los coros desaparecen de la calle por el calor que hacía en mayo que muchas veces casi coincidía en junio, y la gente se refugia en las casetas para bailar la yenka y esas canciones típicas de esa época” (citado en Sacaluga, 2014, p.143).

Es necesario aquí recalcar la importancia del año 1973 para la modalidad de Cuartetos, ya que estos aparecen por primera vez en el Concurso de Agrupaciones. *Don Mendo y sus mendas lerendas* llegó de la mano del Peña, el Masa y los hermanos Scapachini, con autoría de Manuel Rosales Agüillo hijo.

De esta época destacan numerosos autores, algunos de los cuales han continuado su labor creativa en el carnaval hasta el presente año. Aquí citaremos, entre otros, a Francisco

³⁵ A pesar de que existen varias calificaciones para la fiesta de Carnaval durante el franquismo, todo el período es conocido por la sociedad española como Fiestas Típicas Gaditanas, y es por ello que lo utilizamos como término genérico en este trabajo de investigación.

García de Quirós (*Las Máscaras Peligrosas*, 1955), Ramón Díaz *Fletilla* (Los Birrias, 1969), Enrique Villegas (*Los escarabajos trillizos*³⁶, 1965), Pedro Romero (*Nuestra Andalucía*, 1977), Antonio Martín (*Los Rumberos*, 1974) y a Paco Alba, autor que merece ser destacado por su relevancia en el Carnaval de Cádiz.

Fue autor de agrupaciones del Carnaval entre 1953 y 1975, consiguiendo quince primeros premios en el concurso y alcanzó grandes avances en el refinamiento de la chirigota, destacando la solicitud realizada para que se incluyera en esta modalidad el acompañamiento de guitarra española. Pero, además de esto, Páramo (2017) recoge la principal novedad introducida en el Carnaval de la mano de Paco Alba:

Se le recuerda especialmente como creador de la actual comparsa, denominación que deja de tener a partir de entonces el significado general de otros tiempos, referido a cualquier agrupación, para pasar a nombrar una modalidad específica, fruto de ese refinamiento de la chirigota, que se recoge por primera vez en el reglamento del concurso de 1960. Público y jurado venían observando que las agrupaciones de Paco Alba no eran chirigotas, aunque se presentaran al concurso dentro de esa modalidad; así, en 1957 se concedió a Los Sarracenos un primer premio especial distinguiéndolo del primer premio de chirigotas porque no se sabía muy bien cómo puntuar las agrupaciones de este autor. Se da el dato curioso, incluso, de que su última agrupación, Los Belloteros, que se presentó a concurso como chirigota en 1975, recibió el primer premio, pero el jurado se lo otorgó dentro de la modalidad de comparsas (p.67)

Es necesario aclarar aquí que la modalidad de comparsa tal y como la conocemos ahora comienza oficialmente en el 1960, edición en la que se otorgó el primer premio a *Los Pajeros* de Paco Alba.

Además, si en páginas anteriores considerábamos “Los Duros Antiguos” del *Tío de la Tiza* como himno oficioso del Carnaval de Cádiz, el pasodoble “El Vaporcito” (*Los hombres del mar*, 1965) de Paco Alba es considerado por Páramo (2017) como “segundo himno del Carnaval” (p.68).

³⁶ De esta agrupación surgirá posteriormente el famoso grupo “Los Beatles de Cádiz”, los cuales tuvieron una gran repercusión en todo el territorio nacional. Sacaluga recoge sobre esto declaraciones de Ramos, quien asegura que ellos “se atrevieron a hacer algo completamente distinto. Fue una ruptura tremenda” y de Villanueva, que afirma que este grupo “fue un revulsivo tal, que no es que actuaran ya en Madrid, es que actuaron por toda España, grabaron muchísimos discos, actuaron en varios programas de televisión, hicieron varias películas, e incluso actuaron en Puerto Rico” (2014, p.294).

1.5.1.4 Democracia

Tras la muerte de Franco a finales de 1975, el Carnaval comienza a recuperarse poco a poco en toda España. En 1976 se celebraron en Cádiz por última vez en el mes de mayo y bajo la denominación de Fiestas Típicas Gaditanas. Fueron recibidas con fuertes críticas por parte de los gaditanos, pues estos reclamaban la vuelta de la fiesta a su fecha habitual. Según un artículo publicado por Ramos,

“Un fuerte ambiente de reivindicación callejera, social y política se proyectó sobre la alcaldía exigiendo al recuperación de las fechas tradicionales, demanda a las que se unieron las voces de algunos autores de agrupaciones, como Pedro Romero, quien escribió un estribillo que fue coreado por la gente en las calles:

Fiestas Típicas Gaditanas, eso no nos dice ná
Nosotros lo que queremos, Carnaval, Carnaval, Carnaval³⁷.

Fue el de 1976 un Carnaval donde la protesta política también se expresó de forma anónima y general, con disfrazados que recorrían las calles gaditanas gritando amnistía y libertad” (citado en Sacaluga, 2014, p.146).

Para la siguiente edición del Carnaval, y adelantándose a la autorización enviada desde Madrid, el Carnaval había recuperado su nombre tradicional y, por supuesto, su fecha de celebración: el quince de febrero de 1977 daba comienzo el Concurso de Agrupaciones en el Gran Teatro Falla, a pesar de la apresurada organización de los eventos para ese año. Hay que destacar de esta edición del COAC, “el inicio de la recuperación de los coros con la aparición de *Los dedócratas*, un coro de componentes muy jóvenes de diversas extracciones sociales y culturales, muchos de ellos profesionales y universitarios, que devuelven al Carnaval de las coplas la capacidad crítica” (Páramo, 2017, p.70)

³⁷ Estribillo de la comparsa Carnaval 76, que recibió el primer premio del Concurso de Agrupaciones.

GRAN TEATRO FALLA

CONCURSO DE AGRUPACIONES FOLKLÓRICAS 1976

FIESTAS TÍPICAS GADITANAS

ORDEN DE ACTUACIÓN DE LOS COROS, COMPARSAS Y CHIRIGOTAS

MARTES 25 de Mayo, a las 8 de la tarde.

Primera Parte.
LOS BOTIJEROS,
TORO SENTADO, PLUMA ROTA,
CUCUCHI Y EL JOROBADO,
LOS HIJOS DE LA GLAN CHINA,
LOS PEGOTES DEL CAPITAN TRUENO,
CARNAVAL 76,
LOS PICAROS,
MARIONETAS,
LOS GUARDIAS DE VILLATEMPUJO,
LOS SERVIDORES DEL SULTAN.

Segunda Parte.
VOCES DE CAL,
LOS CHAVALES DE OTROS TIEMPOS,
LOS MANGANELES,
ESPAÑA OLE,
LA SAL DE MI TIERRA,
LOS PREGONEROS,
ILUSION CARNAVALESCA,
LOS VENDEDORES DE CASTAÑAS.

MARTES 25 de Mayo, a las 10.30 de la noche.

Primera Parte.
TROYA SHOW,
LOS PENSIONISTAS,
LOS 4 JINETES DE LA POCALACHI,
LOS APACHES DE PARIS,
LOS SAMARITANOS,
POETAS ANDALUCES,
LOS QUE SU FUERON,
LOS MOZOS DE VILLA MULA DEL MONTE.

Segunda Parte.
LOS BOBOS DE LAS FIESTAS,
LOS JUANILLOS,
LOS PRIMAVERALES,
LOS ANTIGUOS LECHEROS,
LOS GITANOS EMBRUJADOS,
LOS VIGIAS,
LOS MUSICOS DE RACATAPLAN,
LOS PELLEJES DE LA FIESTA,
LOS DON PEPIÑO.

MIERCOLES 26 de Mayo, a las 8 de la tarde.

Primera Parte.
LOS 4 JINETES DE LA POCALACHI,
LOS PENSIONISTAS,
TROYA SHOW,
LOS DON PEPIÑO,
LOS PELLEJES DE LAS FIESTAS,
LOS MUSICOS DE RACATAPLAN,
LOS VIGIAS,
LOS GITANOS EMBRUJADOS,
LOS ANTIGUOS LECHEROS.

Segunda Parte.
LOS BOBOS DE LA FIESTA,
LOS PRIMAVERALES,
LOS JUANILLOS,
LOS MOZOS DE VILLA MULA DEL MONTE,
LOS QUE SE FUERON,
POETAS ANDALUCES,
LOS SAMARITANOS,
LOS APACHES DE PARIS.

MIERCOLES 26 de Mayo, a las 10.30 de la noche.

Primera Parte.
LOS PEGOTES DEL CAPITAN TRUENO,
LOS HIJOS DE LA GLAN CHINA,
TORO SENTADO, PLUMA ROTA,
CUCUCHI Y EL JOROBADO,
LOS BOTIJEROS,
LOS VENDEDORES DE CASTAÑAS,
ILUSION CARNAVALESCA,
LOS PREGONEROS,
LA SAL DE MI TIERRA,
HOMENAJE A PACO ALBA.

Segunda Parte.
VOCES DE CAL,
ESPAÑA OLE,
LOS MANGANELES,
LOS CHAVALES DE OTROS TIEMPOS,
LOS SERVIDORES DEL SULTAN,
LOS GUARDIAS DE VILLATEMPUJO,
MARIONETAS,
LOS PICAROS,
CARNAVAL 76.

JUEVES 27 de Mayo.—A LAS 10 de LA NOCHE.
GRAN FINAL del Concurso de Agrupaciones con asistencia de la Reina de la Fiesta Sra. VISITACION LOZANO MUÑOZ, acompañada de su Corte de Honor, y actuación, fuera de concurso, de la Agrupación Homenaje a PACO ALBA.

Primera Parte.—Actuación de CHIRIGOTAS seleccionadas.
Segunda Parte.—Actuación de los COROS.
Tercera Parte.—Actuación de COMPARSAS seleccionadas.

Gran Teatro FALLA

CARNAVAL 1977

CONCURSO DE AGRUPACIONES

Orden de actuación de los COROS, COMPARSAS, CHIRIGOTAS y CUARTETOS.

Martes 15 de Febrero, a las 8 de la tarde.

Primera Parte.
LOS TIGRES DE MALASIA,
ALCAPONE Y SUS MATONES,
LOS MONSTRUOS DE LA TAUROMAQUIA,
ORFEO DE COLOR,
LOS LOCOS DEL RUEDO,
CANELA EN RAMA,
LOS SERENOS DEL 40,
LAS FIGURAS DEL AJEDREZ.

Segunda Parte.
LOS JUGLARES DEL CUENTO,
FANTASIA WALT DISNEY,
LOS PEQUEÑOS COSACOS,
LOS CORRREGIDORES,
LOS ESTAFADORES DIPLOMADOS,
LOS COMECOCOS,
ALMAS ALEGRES,
LOS TONTOS DE LAS PIQUETAS.

Martes 15 de Febrero, a las 10.30 de la noche.

Primera Parte.
SE COLO COLON,
DON ANACLETO Y LOS TRES ANAFA-
BETOS,
LOS MANDINGOS,
BIENVENIDO FEBRERO,
LOS NUEVOS DEMOCRATAS,
CARRESEL DE COLORES,
LOS DEDOCRATAS.

Segunda Parte.
LOS MANGUITIS,
LOS TIP Y COLL,
A LOS REDONDOS Y DULCES,
NUESTRA ANDALUCIA,
TANGUILLO DE CAL,
LOS COSQUILLOS,
LOS SONAMBULOS TUNANTES,
LOS DE LA BOTA.

Miércoles 16 de Febrero, a las 8 de la tarde.

Primera Parte.
LOS SONAMBULOS TUNANTES,
LOS COSQUILLOS,
TANGUILLO DE CAL,
NUESTRA ANDALUCIA,
A LOS REDONDOS Y DULCES,
LOS TIP Y COLL,
LOS MANGUITIS,
LOS DE LA BOTA.

Segunda Parte.
DON ANACLETO Y LOS TRES ANAFA-
BETOS,
SE COLO COLON,
CARRESEL DE COLORES,
LOS NUEVOS DEMOCRATAS,
PEPE GOTERA Y SUS OTILIOS,
BIENVENIDO FEBRERO,
LOS MANDINGOS,
LOS DEDOCRATAS.

Miércoles 16 de Febrero, a las 10.30 de la noche.

Primera Parte.
LOS PEQUEÑOS COSACOS,
FANTASIA DE WALT DISNEY,
LOS JUGLARES DEL CUENTO,
LOS TONTOS DE LAS PIQUETAS,
ALMAS ALEGRES,
LOS COMECOCOS,
LOS ESTAFADORES DIPLOMADOS,
LOS CORRREGIDORES.

Segunda Parte.
ALCAPONE Y SUS MATONES,
LOS TIGRES DE MALASIA,
LOS MONSTRUOS DE LA TAUROMAQUIA,
LOS SERENOS DEL 40,
CANELA EN RAMA,
LOS LOCOS DEL RUEDO,
ORFEO DE COLOR,
LAS FIGURAS DEL AJEDREZ.

JUEVES 17 de FEBRERO, A LAS 6 de LA TARDE, final de las Agrupaciones Juveniles, y a las 10 de la noche, GRAN FINAL de ADULTOS.

Programas del Concurso de Agrupaciones en 1976 y 1977

Fuente: Sacaluga, 2014.

Dos años más tarde, establecido el gobierno municipal de izquierdas en 1979 con Carlos Díaz como alcalde de la ciudad, se crea una Comisión Ciudadana de Fiestas, consultiva y popular, con la intención de representar a los distintos grupos y sectores de la ciudad y sus intereses tanto en la organización del Carnaval como de otras fiestas de la ciudad; alejando así al nuevo consistorio para devolver el protagonismo a los gaditanos.

Son numerosas las modificaciones que se hace a la fiesta durante estos años, destacando principalmente la recuperación del pregonero, figura que había desaparecido durante el franquismo; se reglamenta el Concurso de Agrupaciones y se potencia el papel de los autores de las mismas; se cambia el nombre de la reina del carnaval y sus damas de honor por la denominación de “Diosa” y “Ninfas” del Carnaval³⁸, aparecen las agrupaciones

³⁸ Estas figuras se han mantenido en el Carnaval de Cádiz hasta el pasado año 2016, pero se ha suprimido tras la petición presentada al Ayuntamiento de Cádiz por el partido político Ganar Cádiz en Común. Más

conocidas como chirigotas callejeras o “ilegales”; aunque algunos elementos anteriores, como los bailes de máscaras, se mantienen. Según Cuadrado (2006), también “las actuaciones de las agrupaciones en bares, restaurantes y otros lugares se potencian de manera destacable” (p.51-52) con el montaje de tablaos en la calle para que estas pudieran cantar.

Estas agrupaciones recuperarán durante esta nueva etapa el espíritu crítico que habían perdido –o habían tenido que camuflar- durante la dictadura, y su número se verá aumentado considerablemente hasta la actualidad.

La censura desapareció, pero la desconfianza hacia las coplas se mantuvo durante estos años. Según Sacaluga (2014), durante los años ochenta, “la burguesía conservadora y otros sectores cercanos a instituciones religiosas mantienen una actitud desconfiada en cuanto al nivel de libertad que las coplas de las agrupaciones puedan llegar a ostentar” (p.151). Para ejemplificar esto encontramos una anécdota del año 1985 que fue recogida por el antropólogo Jerome R. Mintz (2008): “Había una chirigota llamada “Los Tontos de Capirote”. Muchas de las canciones se reían de la burguesía conservadora, la gente religiosa de las clases media-alta que siempre salen en las procesiones. Como no, casi inmediatamente ofendieron a algunos sectores del público y alguna emisora de radio interrumpió la transmisión” (p.279).

En 1983 se crea la Fundación Gaditana del Carnaval³⁹, con la intención de sustituir a la anterior Comisión de Fiestas permaneciendo autónoma con respecto a la administración local. Son los encargados de organizar tanto las fiestas de Carnaval como el Concurso de Agrupaciones. La Asociación de Autores, el Colectivo de Autores Independientes, la Asociación de Coristas o la Asociación de Intérpretes y Ejecutantes del Carnaval de Cádiz, entre otras, también proceden de la década de los ochenta.

Esta Fundación, si bien fue creada de manera independiente al poder, ha generado lo que Ramos (2002) considera el “último control de las manifestaciones carnalescas. No hay, prácticamente, ninguna iniciativa que no recurra a la Fundación, principalmente con la que vamos a denominar “cultura de las subvenciones” que se ha normalizado en los

información en http://www.lavozdigital.es/cadiz/lvdi-desaparecen-ninfas-carnaval-201612301716_noticia.html

³⁹ En el año 2002 será sustituida por el Patronato del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas y Fiestas del Carnaval de Cádiz. Para más información consultar <http://institucional.cadiz.es/area/Historia/188>.

últimos años. Unas subvenciones que se justifican en un afán de hacer mejor las cosas, de darle más vistosidad y nivel, pero que condiciona las actividades de manera incontestable” (p.237).

Durante esta década el Carnaval también verá ampliada su duración, llegando hasta los diez días sin contar el Concurso de Agrupaciones, y será este Concurso el que se convertirá en el centro de la fiesta, amplificando enormemente su difusión gracias a los medios de comunicación, primero la radio y más tarde la televisión.

No debemos olvidar, sin embargo, que esta también fue la década de expansión del Carnaval callejero o “ilegal”, que se opone al establecido y reglamentado Concurso. Según Páramo (2017)

hasta 1985, año en que se produce un aumento considerable de número llegando a salir treinta, las agrupaciones ilegales no habían alcanzado la decena en ninguna edición del Carnaval. (...) El nacimiento del Carnaval callejero es posiblemente la nota característica más importante del carnaval de las coplas en las últimas décadas. Las callejeras son continuadoras del espíritu más tradicional de las agrupaciones carnavalescas, con la calle como escenario y la fiesta como finalidad, y suponen un rechazo hacia lo oficial, representado en este caso por el COAC (p.70-71).

En esta época el Carnaval comienza a darse cuenta de las enormes posibilidades económicas que tiene, y el proceso de conseguir los derechos de retransmisión del Concurso se vuelve cada vez más arduo, generando constantemente disputas entre el Ayuntamiento local, la Fundación o Patronato y los medios.

La mediatización de esta fiesta, aumentada por las normas impuestas por el reglamento del Concurso (entre otras cosas, las Agrupaciones no pueden presentar sus letras de manera previa al Concurso, no pueden vender copias de su repertorio durante la duración del COAC y no pueden competir al mismo tiempo en más de un Concurso de Carnaval⁴⁰) ha generado por una parte un interés por parte de gente de toda la geografía nacional e internacional; además de lo que podríamos denominar una industria, pero también ha provocado polémicas sobre las que habla Villanueva:

⁴⁰ Si se desea profundizar en el reglamento del Concurso de Agrupaciones, las bases para la categoría de adultos del presente año 2017 se encuentra disponible en: http://www.diariodecadiz.es/2016/11/11/BASES_COAC_ADULTOS.pdf?hash=b767831821c1ee52728f468880ee367534dd52e8

Esa industria del Carnaval podría tener más proyección y altura de la que tiene, porque creo que hay muchos aspectos del Carnaval que no están suficientemente explotados. (...) Que Cádiz, una ciudad que tiene el paro que tiene y los problemas económicos que tiene, desaproveche esta fuente de economía creo que es un pecado grande por parte de todo el mundo, de las autoridades y de cualquier asociación que defienda la grandeza de esta fiesta (citado en Sacaluga, 2014, p.155).

Ramos Santana también se postula sobre esto afirmando que

Falta un mayor aprovechamiento de la fiesta para que, de manera importante, repercuta económicamente en la ciudad. Hay gente que ya vive del Carnaval exclusivamente. Hay gente que ha dado el salto del Carnaval a otro tipo de actuaciones. Carnavaleros conocidos que son guionistas de programas de televisión, programas de humor. Hay quien ya ha pasado directamente a ser presentador de televisión y hay quien se ha quedado en su casa, tranquilamente y sin salir de ella. Yo creo que faltaría, en todo caso, una planificación de la fiesta (citado en Sacaluga, 2014, p.155-156).

Podemos concluir este epígrafe afirmando que el Carnaval en su periodo democrático, es decir, desde 1978 hasta ahora, ha ampliado su alcance y consolidado su posición en la ciudad de Cádiz y fuera de sus fronteras, llegando en la actualidad a puntos de toda la geografía española⁴¹ y alcanzando importantes cuotas económicas y de repercusión mediática⁴².

⁴¹ Durante este año 2017, el Carnaval de Cádiz actuará en distintos puntos de España, destacando el Liceo de Barcelona, Madrid, Valencia, Extremadura y Canarias. Más información en http://www.lavozdigital.es/cadiz/lvdi-principales-teatros-espana-visitara-carnaval-cadiz-2017-201703231548_noticia.html y http://cadenaser.com/emisora/2017/03/19/radio_cadiz/1489957718_492418.html

⁴² En cuanto a las cuotas económicas, la venta de entradas del COAC de esta edición 2017 ha recaudado un 16,5% más que el año pasado, alcanzando los 717.822,70 euros (http://www.diariodecadiz.es/diario_del_carnaval/COAC-recaudo-euros-venta-entradas_0_1123388383.html), y un total de 4.700.000 andaluces ha visto la retransmisión del Concurso en algún momento (información extraída de <https://www.youtube.com/watch?v=Qk-sWHm5T98>)

1.5.2 Análisis interno del Carnaval de Cádiz

Como ya hemos establecido anteriormente, existen una gran cantidad de fiestas de Carnaval en todo el mundo y el de Cádiz, sobre el que versa este trabajo de investigación, tiene un elemento diferenciador clave: las Agrupaciones. Las letras, los grupos y la representación llevada a cabo por ellos son los que han conformado lo que Páramo reconoce como “carnaval de las coplas, el género carnavalesco específico y genuino de Cádiz” (2017, p.56) y son la parte más importante de la fiesta principal de la capital gaditana. En palabras del autor Jorge Antonio Paz Pasamar (1987): “las coplas y las agrupaciones que las cantan, le dan a Cádiz y a su Carnaval, un carácter personal, capaz por sí mismo de servir de rasgo distintivo y diferenciador si lo comparamos con los restantes carnavales que se celebran en nuestro país o fuera de él” (p.12).

Actualmente existen dos Carnavales claramente diferenciados: el denominado como oficial, es decir, aquel que tiene lugar alrededor del Concurso de Agrupaciones del Gran Teatro Falla; y el callejero o *ilegal*, formando parte de este grupo aquellas agrupaciones “que no concursan en el COAC y prefieren mostrar su repertorio en la calle durante la semana de Carnaval” (Fernández, 2015, p.67). Bien es cierto que durante estos días, una vez concluye el Concurso con la Gran Final el viernes por la noche, se celebra el Carnaval en las calles de Cádiz, y tanto las agrupaciones que han participado en el COAC como las que no se lanzan a las calles para compartir sus repertorios con los aficionados.

A fin de profundizar en las agrupaciones oficiales, recogemos aquí las palabras de García (2005): “aunque a lo largo de la época hayan sufrido algún tipo de variación, la Reglamentación del Concurso ha venido fijando, no sin resistencias y muestras de disconformidad, las coplas que son interpretadas por cada agrupación, permaneciendo estables desde las Fiestas Típicas sin la posibilidad de variación de épocas posteriores” (p.582).

En el Reglamento del presente año 2017 encontramos, como es habitual, cuatro tipos de agrupaciones claramente diferenciadas: Coros, Chirigotas, Comparsas y Cuartetos; divididos así mismo en tres categorías, atendiendo a la edad de los concursantes: infantil,

juvenil y adultos. También existen los Romanceros, que son escasos y no suelen participar en el Concurso⁴³.

A continuación enumeraremos brevemente las principales características⁴⁴ de las agrupaciones participantes en el COAC:

- Coros: Interpretan su repertorio a tres cuerdas de voces como mínimo: tenor segunda y bajo. Se componen de un mínimo de dieciocho y un máximo de treinta y cinco cantantes y se acompaña de rondalla/orquesta de pulso y púa, que podrán cantar su así lo desean. (...) La rondalla/orquesta oscilará entre cinco y diez componentes y se acompañarán obligatoriamente de los instrumentos conocidos como de pulso y púa: guitarras españolas, bandurrias y laúdes.

Su composición más genuina es el Tango.

- Chirigotas: Compuestas por un mínimo de siete componentes y un máximo de doce. (...) Los componentes de las Chirigotas podrán acompañarse únicamente de los siguientes instrumentos musicales: bombo con sus respectivos platillos, caja, un máximo de dos guitarras españolas y pitos carnalescos, siendo este último opcional. Dichos componentes podrán usar otros instrumentos musicales, aunque solo serán admitidos en la Presentación, Estribillos y Popurrí.

Su composición más genuina es el Cuplé con su respectivo Estribillo.

- Comparsas: Interpretan su repertorio a dos cuerdas de voces, como mínimo –tenor y segunda⁴⁵-. Se componen de un mínimo de diez componentes y un máximo de quince. (...) Los componentes de las Comparsas podrán acompañarse únicamente de los siguientes instrumentos musicales: bombo con sus respectivos platillos,

⁴³ Pese a no participar como modalidad en el COAC, existe un Concurso específico de Romanceros celebrado cada año en el Teatro de Títeres Tía Norica en Cádiz. Noticia consultada a este efecto: <http://www.lavanguardia.com/local/sevilla/20160207/301974068589/el-jocoso-romancero-la-version-menos-conocida-del-carnaval-de-cadiz.html>

⁴⁴ Estas características se encuentran recogidas en el Reglamento Oficial del Concurso de Agrupaciones, y también aparecen desarrolladas en el artículo de García “Música y Agrupaciones de Carnaval a finales del siglo XX en Andalucía occidental. La revitalización festiva y el renacimiento del Carnaval” (2005) y *El Carnaval de las Coplas, un arte de Cádiz*, de María Luisa Páramo (2017).

⁴⁵ García profundiza sobre esto y establece que “aunque no se les obliga a cantar a más de dos voces, suelen hacerlo habitualmente además de con los obligados tenores y segundas, con las voces de octavilla y contralto. Según Bablé la voz de octavilla canta la melodía del tenor duplicada a la octava superior o bien a una sexta (con lo que está duplicando al segunda) cuando el registro es demasiado agudo; y el contralto duplica al tenor segunda a la octava, por lo que coincidiría con el registro de la octavilla, aunque normalmente se evita esta coincidencia pues ambas voces se caracterizan por ser desempeñadas por solistas” (2005, p.584).

caja, un máximo de tres guitarras españolas y pitos carnavalescos, siendo este último opcional.

Su composición más genuina es el Pasodoble.

- Tríos, cuartetos y quintetos⁴⁶: Se componen de un mínimo de tres cantantes y un máximo de cinco. Los componentes de las agrupaciones se acompañarán de los instrumentos que crean oportunos.

Su composición más genuina es la Parodia Libre.

Es interesante también reseñar que las tres primeras modalidades o tipos de agrupaciones comparten estilo de repertorio, el cual está conformado por Presentación, dos Pasodobles –en el caso de Chirigota y Comparsa- o Tangos –en el caso del Coro-, dos Cuplés con sus respectivos estribillos y Popurrí, aunque sobre esto profundizaremos en las próximas páginas. A su vez, el citado reglamento establece que tienen libertad de usar otros instrumentos que consideren pero únicamente en la Presentación, Estribillos y Popurrí.

En cuanto a autores relevantes en cada modalidad, actualmente encontramos a Julio Pardo, Luis Rivero, Nandi Migueles y Faly Pastrana en la modalidad de Coros, destacando cada uno por elementos particulares a los que deciden darle especial importancia, bien sea la afinación, los aspectos musicales o la espectacularidad en la puesta en escena. Esto, según Páramo, es consecuencia haber “(...) abandonado en parte la estela crítica abierta por *Los dedócratas* y, poco a poco, han ido entregándose al cultivo de la forma por encima del contenido” (Páramo, 2017, p.71). Aunque algunos de estos coros, como el de Luis Rivero, son mixtos, también existen coros femeninos como el de Lucía Pardo.

Por otro lado, la Chirigota es considerada por Fernández como “una de las representaciones más genuinas de la cultura andaluza y en concreto la gaditana” (2015, p. 66), siendo la modalidad insignia del Carnaval. Desde aquella chirigota *Los Cruzados Mágicos*, en 1982, trabajo del equipo formado por los hermanos Rosado, el Gómez y Juan Romero el *Caracol*, han aparecido otras agrupaciones en el COAC: *Los Cubatas* (1986), con la autoría de los hermanos Rosado, *El que la lleva la entiende* (1992) de José Luis García Cossio *Selu*, Erasmo Uberta y José Guerrero Roldán el *Yuyu*; y *Los Yesterday*

⁴⁶ A pesar de que su nombre oficial es Tríos, Cuartetos o Quintetos, popularmente se les conoce como Cuartetos, independientemente del número de participantes en el mismo, como podemos observar en los estudios realizados de las agrupaciones por García (2005) y Páramo (2017).

(1999) de Juan Carlos Aragón Becerra. El éxito de esta última radica principalmente, según Páramo (2017), en que “volvieron a centrar la atención de los jóvenes en la chirigota con un tipo, una presentación escénica, unas músicas y unas letras perfectamente asumibles por ellos” (p.73). También encontramos otros autores relevantes como José Antonio Vera Luque, Manolito Santander, Juan Manuel Braza el *Sherif*, entre otros.

En cuanto a la Comparsa, García et al. (2016) señalan que “más allá de Paco Alba ha habido nombres como los de Antonio Martín o Antonio Martínez Ares que también han marcado una época de supremacía carnavalesca” (p.51).

El primero, considerado uno de los principales autores de la modalidad en las últimas décadas, es el autor con más primeros premios hasta el momento, llegando a considerarse incluso “como el autor que desbancó a Paco Alba (...), como rey de la modalidad en la época de las Fiestas Típicas” (Páramo, 2017, p.73), y encontramos en *Caleta* (1980), *Encajebolillos* (1991) o *Patiovecino* (1998), algunas de sus comparsas más renombradas.

Sobre el segundo volveremos a citar aquí palabras de García et al. (2016), quienes consideran que

“Martínez Ares edificó un fresco poético y sonoro que viene a definir la propia esencia de Cádiz, el rugir melancólico de sus vientos, el eco de sus gentes, los barrios sometidos al crepúsculo, las lunas sucesivas, sus fiestas de guardar, sus sueños y miserias entrelazados. La espuma de los días inundó la época y la lírica de un autor que alcanzó con *Los Piratas* una acogida que pudiera ser difícil de asimilar en un contexto tan particular y localista como el del Carnaval de Cádiz” (p.208).

Además de la mencionada comparsa *Los Piratas*, que consiguió el primer premio en 1998, destacan *La Niña de mis ojos* (2001), *La Ventolera* (1994) y *Calle de la Mar* (2003), comparsa con la que Antonio Martínez Ares abandonaría el Carnaval para dedicarse a su carrera como cantautor durante trece años, hasta la pasada edición del concurso cuando volvió con *Los Cobardes* (2016), alcanzando de nuevo un primer premio del COAC.

Actualmente, y al margen de los dos mencionados, encontramos autores de renombre y con varios primeros premios cada uno, como son Juan Carlos Aragón, Jesús Bienvenido, Tino Tovar o los hermanos Márquez Mateos, los *Carapapa*. La modalidad de comparsas es la que mayor número de agrupaciones ostenta cada año (un total de 64 comparsas se inscribieron en la edición de 2016, frente a 34 chirigotas)

Por último, en la modalidad de Cuarteto, reservando un lugar importante para los cuartetos anteriormente mencionados (el Masa, el Peña y los hermanos Scapachini), que según Páramo (2017) “se convirtieron (...) en los maestros indiscutibles en la modalidad también en la época de la democracia” (p.75) encontramos a Emilio Gutiérrez Cruz, el *Libi*; Manuel Jesús Morera, Ángel Gago o Iván Romero, los cuales ejercen tanto de autores como de intérpretes en la mayoría de sus cuartetos.

Una vez concluido este recorrido por las modalidades que acoge cada año el COAC, creemos necesario hablar de una de las principales características que imperan en el Carnaval de Cádiz: la creatividad. Año tras año, las agrupaciones que participan en la fiesta explotan su capacidad creativa e innovadora en todos los ámbitos que rodean a la presentación de la misma en el Gran Teatro Falla. Tal como declara el director Marko Simic,

“En Cádiz, ser creativo es una forma de vivir y de comportarse. Nadie necesita ir a una escuela de arte para aprender algo que es intrínseco a sus ciudadanos por nacer aquí, donde el arte brota de una manera natural, en la forma que quien tiene ganas de expresarse, lo hace conforme a su propia manera. Esta, para mí, es la verdadera creatividad y lo más maravilloso del Carnaval de Cádiz y sus gentes” (citado en Fernández, 2015, p.68)

Esta creatividad se ve reflejada en la vestimenta o tipo, en el que se engloba la idea completa de la agrupación; en las letras, las cuales siempre deben ser innovadoras aunque traten temas comunes; y en música, bien sea con creaciones nuevas o adaptaciones de música ya existente. Por ello vamos a profundizar en estos tres elementos:

En primer lugar, el tipo en el Carnaval de Cádiz es

En resumen, un campo conceptual (...) dentro del cual el autor selecciona los elementos que conformarán la agrupación, desde la evocación de las músicas, las características de la interpretación y el canto, hasta los mínimos detalles léxicos de las letras. Por tanto, el autor se decidirá normalmente por aquellos que, dentro del mensaje que quiere transmitir, presenten amplias posibilidades para las coplas. Los aspectos visuales del tipo, disfraz y escenografía, además seleccionan a la vez que ponen de manifiesto la perspectiva desde la que se aborda (Páramo, 2017, p.204).

Por ello, el tipo es habitualmente el primer elemento a elegir durante el proceso de creación de cualquier agrupación de Carnaval y, tal y como vemos en la cita anterior, todo lo demás se deriva del mismo.

La música de Carnaval es el segundo elemento tras la elección del tipo. Atendiendo a la teoría de Solís (1966), las melodías actuales están profundamente vinculadas al continente americano:

¿Cómo surgió el Carnaval (gaditano)? No hay duda que es una creación, aunque totalmente gaditana, inspirada en ritmos de ultramar.

(...) Equivoca a muchos el hecho de que la celebración del Carnaval tuviera una gran raigambre en Cádiz desde muy antiguo. Piensen que fue ella la que lo trasladó a América. Es posible; pero es en cambio indudable que nos devolvieron la pelota, siglos más tarde, con la depuración y americanización del Carnaval (p.22).

Todavía hoy el carnaval sigue siendo ecléctico, y sus repertorios se nutren de todo tipo de músicas contemporáneas:

“el Carnaval gaditano no ha creado un ritmo definidor, aunque el tango de carnaval o tanguillo –que no hay que confundir con el tango gaditano, que nada tiene que ver con él– está muy próximo. Así, además del tango de carnaval, que guarda una constante actualidad, se cantan en un principio polkas, cuplets (sic.), pasodobles y ritmos flamencos (...). No hay, pues, música definida, pero siempre existe un denominador común que imponen los instrumentos con los que se toca, el ritmo y el movimiento de quienes cantan” (Solís, 1966, p.20).

Según establece García (2005), “el repertorio debe ser inédito tanto en letra como en música, a excepción de la música de la presentación y del popurrí” (p.585). Actualmente la música de cuplés y pasodobles no debe ser la misma en ambas piezas, pero lo habitual en las agrupaciones es que sí lo sea. En cuanto al proceso creativo, en la teoría de Páramo (2017) encontramos que “en un primer momento, el interés de los autores se centra en la música, que va surgiendo con su correspondiente letra de medida; el resto de las coplas van haciéndose a lo largo de los meses que van de octubre a febrero” (p.211).

Anteriormente hemos mencionado las composiciones más importantes de cada modalidad, pero para comprender esto en su totalidad necesitamos estudiar todas y cada una de ellas con mayor ahínco. Para ello, nos valdremos principalmente del análisis del Carnaval de las Coplas de María Luisa Páramo (2017):

- a. Presentación: es una de las partes comunes en Coros, Chirigotas y Comparsas, y está dedicada principalmente a, como su nombre señala, explicar el tipo y presentar la agrupación. Los cuartetos y romanceros actualmente no suelen llevarla como pieza

independiente. En cuanto a la música, Páramo establece que “pueden ser originales –tendencia actual en algunos autores de primera fila- o bien pueden utilizarse melodías de canciones previamente existentes, también músicas de coplas de Carnaval de años anteriores” (p.236).

- b. Tangos: son la pieza principal del repertorio de la modalidad de Coros pero pueden ser usados como base musical para presentaciones, estribillos o popurrís de otras agrupaciones. En palabras de Páramo,

“cuando escuchamos un tango, hemos de tener en cuenta que lo que oímos, más allá de la letra y la música y por encima de otras composiciones carnavalescas, es una pieza cargada de simbolismos identitarios locales, la plasmación musical y literaria de una ya larga tradición expresiva de las emociones, los afectos y la manera de ser y sentir de los gaditanos” (p.243).

- c. Pasodobles: parte fundamental del repertorio de la Comparsa, aunque también son interpretados por las Chirigotas. A diferencia del anterior, no son exclusivos de Cádiz, sino que tienen su equivalente en la música folclórica de todo el territorio andaluz. Según Páramo,

“el pasodoble tiene un compás binario, es decir, de 2/4, 4/4 o 6/8, dependiendo de la métrica y los acentos de la composición (...). Desde el punto de vista musical y vocal, se concibe el pasodoble de chirigota de manera más sencilla que el de comparsa, sobre todo en las últimas décadas, cuando los pasodobles de comparsa se han ido haciendo cada vez más complejos, a veces con una armonización de las voces que se podría calificar de intrincada” (p.257-259)

- d. Cuplés: es la única parte común en las cuatro modalidades, las cuales deben interpretar dos cuplés en cada fase del concurso; y son la pieza musical específica del Carnaval, siempre en clave cómica. En palabras del autor de chirigotas José Luis García Cossio, el cuplé “es la parte más cortita del repertorio y se supone que tiene que tener más gracia en menos tiempo” (citado en Fernández, 2015, p73), y nunca aparecen de forma aislada, sino que vienen acompañadas de un estribillo al final. Este, sin embargo, según Páramo (2017) “(...) no se relaciona con el contenido de los cuplés sino con el tipo que lleve la agrupación, por eso tiene total autonomía y valor en sí mismo” (p.307)

- e. Parodias: piezas dramatizadas, en algunos casos recitadas en verso, que son parte fundamental en el repertorio de la modalidad de cuartetos. En palabras de Páramo,

“la acción no suele ser compleja, como corresponde a una representación que dura entre diez y quince minutos. Lo más habitual es que se trate solo del planteamiento de una situación en la que vemos desenvolverse y dialogar a los personajes con unidad de tiempo y espacio, aunque en ocasiones apagar luces o abandonar momentáneamente la escena permita alguna elipsis o salto temporal a los cuartetos oficiales en sus actuaciones en el teatro Falla” (p.316).

- f. Popurrí y temas libres: estas piezas corresponden a Coros, Chirigotas y Comparsas el popurrí, y a los Cuartetos el tema libre. En el caso de la primera, habitualmente está formada por cuatro partes o cuartetos que son introducidas por una canción o “paso previo al popurrí, puesto que son las canciones –o al menos parte de ellas- las que lo conforman, unidas mediante una serie de engarces que sirven de transición entre los distintos ritmos y tonalidades de cada una” (Páramo, 2017, p.336). El tipo de música elegido para el popurrí suele estar relacionado con el tipo y sirve para desarrollar la idea en mayor profundidad. Por otra parte, el tema libre puede “consistir en partes dramatizadas combinadas con partes cantadas similares a las cuartetos de las que hemos venido hablando” (p.357).

Una vez concluido este breve análisis de los diferentes tipos de coplas existentes en el Carnaval de Cádiz, nos adentraremos en el estudio de las temáticas habituales en las coplas de Carnaval. Como ya hemos mencionado anteriormente, estas deben ser originales cada año y, pese a que los repertorios son muy diversos, Ramón Solís (1966) recogió una serie de temas recurrentes en el Carnaval de Cádiz que aún pueden servir hoy en día como referencia (citado en Fernández, 2015, p.72-73):

- Trabalenguas
- Pura comicidad
- Raigambre popular y local
- Saludos a Cádiz
- Novedades en la técnica
 - Radio, cine y televisión
 - Descubrimientos
 - Cirugía estética

- Transportes
- La moda
- Crítica de las costumbres
 - Los novios
- La mujer en la copla de carnaval
- Temas sociales
 - El paro
 - El Astillero de Cádiz
 - Los impuestos
 - Quejas diversas
 - Emigrantes
- Crítica ciudadana y municipal
- La política
 - Partidos políticos
 - Críticas al gobierno
 - Crítica del separatismo
 - Promesas incumplidas
 - Gibraltar
 - Guerras
- Héroes populares
- Sevilla
- El fútbol
- Tabaco
- Sucesos

Esta enumeración puede verse complementada por la lista del mencionado Paz Pasamar quien, en 1987, dividió las temáticas en dos grupos: *manifestación del sentimiento* y *manifestación del espíritu crítico*:

- Manifestación del sentimiento
 - Individual
 - Piropos
 - Lugares
 - Personalidades

- Figuras
 - Entidades
 - Recordatorios
 - Sucesos
 - Defunciones
- Social
 - Piropos
 - Familia
 - Paisana
 - Figuras del Carnaval
 - Profesiones
 - La Fiesta
 - Añoranza
 - Tópicos
 - Evasión
 - Sexo
 - Otros comportamientos
 - Otros temas
- Manifestación del espíritu crítico
 - Crítica municipal
 - Servicios
 - Obras
 - Tráfico
 - Crítica política
 - Nacional
 - Internacional
 - Crítica laboral
 - La emigración
 - El paro
 - Los salarios
 - Crítica social
 - La vivienda
 - Carestía de vida

- Seguro de enfermedad
- La moral
- Moda
 - Vestidos
 - El peinado
 - Los bailes
- El progreso
 - Los avances científicos
 - Novedades

Esta diversidad de temas responde, a grandes rasgos, a las cuatro finalidades o propósitos de la copla de Carnaval que Páramo (2017) establece en sus teorías:

“Tienen finalidad lúdica aquellas coplas que únicamente pretenden divertir al auditorio jugando con la forma –las palabras, la sintaxis, la rima- o con las ideas mediante asociaciones inesperadas o dobles sentidos.

El propósito subversivo es quizás el más específicamente carnavalesco, puesto que ha de entenderse en el sentido de subvertir normas sociales y morales, entre otras; es decir, se trata de situarse en lo políticamente incorrecto (...)

Gran número de coplas pretenden expresar afectos y emociones (...). Los afectos unas veces se consideran grupales o sociales, colectivos –como es el caso de las alabanzas que se hacen a la belleza de la ciudad o a la de sus mujeres-, y otras veces corresponden al ámbito individual, de lo íntimo personal; el objetivo, en cualquier caso, es proyectar esos sentimientos en el público. (...)

La finalidad reflexiva está en aquellas coplas que pretenden ejercer la crítica y hacer pensar al público sobre una situación negativa –o algunas veces positiva- determinada. Hay que considerar este propósito estructurado en muy distintos grados, que van desde la simple exposición de un problema social, político, jurídico, etc. (...), hasta la denuncia airada de las personas, grupos sociales o instituciones causantes de tal situación” (p.230-232).

Para la obtención de unas conclusiones posteriores, en este trabajo de investigación nos centraremos principalmente en el propósito reflexivo de las Coplas, al mismo tiempo que indagaremos en busca de elementos pertenecientes a las intenciones expresiva y subversiva en los pasodobles de comparsa seleccionados para el Análisis de Contenido.

CAPÍTULO 2. UN ESTUDIO DE CASO.
LA IMAGEN DE ANDALUCÍA EN EL CARNAVAL DE CÁDIZ

2.1 Sobre la identidad andaluza

Para afrontar este apartado es necesario establecer qué es la identidad y, para ello, recurrimos a las teorías del sociólogo Manuel Castells (1998), quien la entiende como “el proceso de construcción del sentido atendiendo a un atributo cultural, o un conjunto relacionado de atributos culturales, al que se da prioridad sobre el resto de las fuentes de sentido” (p.28) entendiendo aquí sentido como “la identificación simbólica que realiza un actor social del objetivo de su acción” (p.29).

De esta definición extraemos que la identidad va íntimamente ligada a la cultura, hecho sobre el que profundizaremos más adelante; y por ende, todo lo que tiene que ver con la cultura tiene que ver con la sociedad en la que el individuo se encuentra integrado. Por esta razón, se ha distinguido académicamente entre identidad individual, entendida como “proceso subjetivo y frecuentemente auto-reflexivo por el que los sujetos individuales definen sus diferencias con respecto a otros sujetos” (Giménez, 2005, p.9) y la identidad colectiva⁴⁷, o “conjunto de creencias compartidas por una sociedad que implican una visión de sí misma como *nosotros*, es decir, una autorepresentación de *nosotros mismos* como estos y no otros” (Cabrera, 2004, p.2). Pese a esta diferenciación, y que la identidad andaluza es considerada el resultado de un proceso de creación de identidad colectiva, como veremos más adelante, consideramos que ambas identidades son complementarias.

Según la teoría de Gilberto Giménez (2005), la identidad individual se conforma tanto de “atributos particularizantes que determinan la unicidad idiosincrásica del sujeto en cuestión” como de “atributos de pertenencia social que implican la identificación del individuo con diferentes categorías, grupos y colectivos sociales” (p.10). Es en estos últimos donde encontramos el nexo de unión entre las identidades individuales y las colectivas. En palabras del investigador Jorge Larrein (2003), “los individuos se definen por sus relaciones sociales y la sociedad se reproduce y cambia a través de acciones individuales. Las identidades personales son formadas por identidades colectivas culturalmente definidas, pero éstas no pueden existir separadamente de los individuos” (p.36).

⁴⁷ También denominada por Larrein “identidad cultural” (2003, p. 32), término que utilizaremos habitualmente para referirnos al fenómeno identitario en las próximas páginas.

Retomando el asunto de la conexión entre identidad y cultura, es importante señalar aquí que, si bien existe una relación muy estrecha entre ambas, no deben confundirse, puesto que no son lo mismo. Continuando con la teoría de Larrein (2003),

Mientras la cultura es una estructura de significados incorporados en formas simbólicas a través de los cuales los individuos se comunican, la identidad es un discurso o narrativa sobre sí mismo construido en la interacción con otros mediante ese patrón de significados culturales. Mientras estudiar la cultura es estudiar las formas simbólicas, estudiar la identidad es estudiar la manera en que las formas simbólicas son movilizadas en la interacción para la construcción de una auto-imagen, de una narrativa personal (p.32).

Por ello entendemos que la construcción de la identidad es un proceso cultural y, según el sociólogo Denys Cuche, la denominada *identidad cultural*,

“aparece como consustancial a una cultura particular y se busca establecer la lista de los atributos culturales que sirven de base a la identidad colectiva, la esencia del grupo. (...) Son concepciones objetivistas, que definen la identidad a partir de un cierto número de criterios determinantes, considerados *objetivos* como el origen común (herencia, genealogía), la lengua, la religión, la psicología colectiva o personalidad de base, el territorio...” (cit.x. Molina, 2003)

El mismo Cuche habla de la fuerte crítica que recibe una concepción tan determinista de la identidad, exponiendo la existencia de aquellos que defienden una visión subjetivista de la misma. Esta visión subjetivista del fenómeno identitario tiene muy en cuenta, a diferencia de la objetivista, que la cultura es un fenómeno dinámico. Según sus teorías,

(...) el punto de vista subjetivista llevado al extremo concluye en una reducción de la identidad a una cuestión de elección individual arbitraria, puesto que cada uno es libre de realizar sus propias identificaciones. Finalmente, tal identidad puede, según este punto de vista, ser analizada como una elaboración puramente fantasiosa, que nace de la imaginación de algunos ideólogos que, persiguiendo fines más o menos confesables, manipulan a masas más a menos crédulas. Si bien el enfoque subjetivista tiene el mérito de dar cuenta del carácter variable de la identidad, tiene una tendencia a acentuar el aspecto efímero de la identidad, cuando, en realidad, no es raro que las identidades sean relativamente estables (cit.x. Molina, 2003).

Por esta razón no se debe apostar por una visión puramente “objetiva” o “subjetiva” de la identidad y por consiguiente, en el caso que nos ocupa en este trabajo de investigación nos basaremos en un punto de vista que aúne ambas vertientes.

Atendiendo a la forma y orígenes de la identidad cultural, Castells (1998) establece tres categorías que nos servirán en la búsqueda de la identidad andaluza que realizaremos más adelante:

Identidad legitimadora: introducida por las instituciones dominantes de la sociedad para extender y racionalizar su dominación frente a los actores sociales.

Identidad de resistencia: generada por aquellos actores que se encuentran en posiciones/condiciones devaluadas o estigmatizadas por la lógica de la dominación, por lo que construyen trincheras de resistencia y supervivencia basándose en principios diferentes u opuestos a los que impregnan las instituciones de la sociedad.

Identidades proyecto: cuando los actores sociales, basándose en los materiales culturales de que disponen, construyen una nueva identidad que redefine su posición en la sociedad y, al hacerlo, buscan la transformación de toda la estructura social (p.29-30).

Según esta diferenciación, podría pensarse que estos tres tipos de identidad son incompatibles entre sí, sin embargo, y tal como establece el profesor Manuel Ángel Vázquez Medel (1999), “es muy difícil hablar de una identidad; menos aún de una sola conciencia de identidad. Existen en un mismo espacio y en el mismo momento formulaciones y propuestas distintas, con propósitos muy diferentes. Los diferentes tipos de identidad coexisten más o menos en confrontación, sin que pueda decirse que un tipo u otro de identidad sea mejor o más positivo que otros” (p.112).

Una vez puestas las bases sobre las que asentamos la teoría de la identidad, es importante señalar que, para establecer la existencia de una identidad cultural andaluza es necesario estudiar primero la existencia de una cultura inherente a Andalucía y la población que la habita. Esta cultura andaluza ha sido discutida por numerosos autores, especialmente desde mediados de los años sesenta del siglo pasado, dando lugar a planteamientos enfrentados.

Este debate se desencadenó en 1974 con la publicación de un artículo de revista firmado por Carlos Castilla del Pino titulado “Andalucía no existe”. En él se niega la existencia de una cultura propiamente andaluza ya que,

“la dificultad, pues, para hallar y mucho menos para fabricar eso que ahora se ha dado en llamar conciencia regional andaluza, estriba, en resumen, en el hecho de que culturalmente Andalucía no es una región marginada, precisamente por algo que, de un modo que no está exento de vaguedad, solo podría definir como su identidad sobrante. Excedente de

identidad que, a veces de modo irritante, ha hecho del andaluz, de un determinado andaluz, desde luego, paradigma del español. Andalucía ha prestado tanto de su identidad al resto de nuestro país como para que ahora resulte una prefabricación intelectualista hablar de conciencia *andaluza*” (Castilla del Pino, citado en Moreno, 2008, p.118-119).

Esto también aparece en las tesis del antropólogo Isidoro Moreno como “la mayor dificultad para la consolidación de la conciencia cultural andaluza ha sido, y en gran parte continúa siendo, la apropiación de lo específicamente andaluz por parte de los poderes estatales” (2002, p.141).

Desde entonces, han sido numerosos los autores que han refutado estas palabras de Castilla del Pino, aportando teorías y documentos que sostienen la existencia de una cultura y también de una identidad propias de la región de Andalucía. Nosotros en este trabajo definiremos esta identidad a través de las palabras del antropólogo Pedro García Gómez, quien asegura que “lo andaluz está ahí, es algo que vivimos, que sabemos diferenciar cuando tratamos con alguien andaluz, algo por lo que nos identifican desde fuera otros que no son andaluces. Es algo manifiesto en costumbres, habilidades para vivir, expresiones artísticas, sentimientos festivos y religiosos, etc. Dicho de otro modo, lo andaluz se nos da en objetivaciones sociales e históricas que ocurren ahí y se pueden observar” (1982, p.2).

Actualmente, el principal documento que acredita la existencia de un pueblo andaluz y una identidad andaluza es, según Moreno, el Estatuto de Autonomía. En él

“se reconoce la existencia de un pueblo andaluz, del que emanan, junto a la otra fuente, que es la Constitución, los poderes de la Comunidad Andaluza (...) y afirmación de la existencia de unos valores específicos de dicho pueblo: históricos, culturales y lingüísticos (aunque estos últimos son, en realidad, parte de los culturales). Se afirma claramente la existencia de una identidad andaluza, cuya conciencia es un objetivo básico afianzar mediante su conocimiento, investigación y difusión” (2002, p.145-146).

A pesar de esta clara manifestación de la presencia de un pueblo andaluz y su correspondiente identidad, se nos antoja impensable aproximarnos al fenómeno identitario andaluz sin hablar de Blas Infante y su obra más conocida, *El Ideal Andaluz*. En ella, su autor habla de lo que él denomina *genio andaluz*, cuyo fondo está constituido principalmente por el optimismo, el cual “eleva la consciencia de la propia dignidad y satura el Espíritu con la esencia bendita de santa e intensa alegría de vivir” (Blas Infante, 2010, p.35) y es para él el origen del festivo humorismo del andaluz; y se ve revelado en

el arte, el cual se ve impregnado de “ese algo realista, apasionado” (Blas Infante, 2010, p.36) gracias a ese optimismo característico del andaluz.

En sus teorías encontraremos también las bases sobre las que se originó el movimiento independentista andaluz, el conocido como andalucismo, y sobre el que profundizaremos en el próximo apartado.

Sin embargo, retomando la teoría de Castells sobre la formación de identidades (legitimadoras, de resistencia y proyectos) y aplicándola en Andalucía, es interesante hablar sobre las diferentes identidades que han existido históricamente en la región. En palabras del profesor Ángel Acosta (2001):

“en el caso de Andalucía, se ha producido un curioso movimiento, no lineal, sino complejo y, por tanto, contradictorio, que ha ido desde una identidad de resistencia, especialmente fuerte tras la transición política española, y basada en una situación histórica de marginación (relacionado en buena medida con el problema tradicional de la tierra), que se ha visto transformada en pocos años en una identidad legitimadora, tras la formación de una serie de instituciones, sobre todo políticas (...), que más que aglutinar voluntades con vistas a la identidad proyecto en la que se vieran identificados todos los andaluces, han provocado una desactivación total de esa posibilidad” (p.75-76).

Pese a esto, también “se han ido constituyendo identidades provinciales o comarcales de tipo legitimador que pueden ser entendidas en parte como identidades proyecto” (p.76), lo cual ha originado en Andalucía numerosas identidades culturales, las cuales son para Vázquez Medel (1999) “algo vivo, cambiante, que puede y debe afrontar el futuro con reflexión y con decisión” (p.112).

Sobre este futuro también se pronuncia Acosta (2001), y continuando con su teoría, consideramos muy interesante su aportación al mismo:

“Si queremos construir una identidad andaluza, que tiene sin duda sus fundamentos geográficos, históricos, lingüísticos, etc. debemos comprender desde el principio que la identidad, en ningún caso, y menos aún en el caso de Andalucía es una e indivisible, sino que siempre es unitas multiplex (...) Andalucía es una realidad mucho más compleja de lo que puede parecer desde fuera, si no es atendiendo a la unidad en la diversidad y a la diversidad de la unidad: dicho de otra forma, el todo es mucho más que la suma de las partes; pero también las partes son mucho más que partes del todo.

Los andaluces debemos ser conscientes de nuestra multiidentidad y sacar la riqueza propia de las identidades en conflicto que conviven en este territorio: debemos elegir y decidir nuestra identidad de destino, nuestra decisión de vivir en comunidad a pesar y, sobre todo, a causa, de toda nuestra diversidad. Esta comunidad, una y múltiple, es la mía y la siento como propia a pesar de no ser nacionalista” (p.76).

Asimismo, de esta dinámica cultural existente en Andalucía se derivan dos valores esenciales: la tolerancia y el ya citado multiculturalismo. Durante toda su historia, en la región andaluza han convivido numerosos pueblos, y por tanto, numerosas identidades, y han conseguido hacerlo en armonía. En palabras de Antonio Domínguez Ortiz en la Introducción de su *Historia de Andalucía*, “junto a la unidad básica de la cultura andaluza tenemos que defender su variedad interna, que es uno de sus distintivos” (Domínguez, citado en Moreno, 2008, p.182).

Como hemos expuesto aquí, existen en la actualidad dos tendencias en cuanto a la identidad cultural andaluza: el “objetivismo” o la “multiculturalidad”, es decir, la reducción de la cultura andaluza y su identidad a una serie de rasgos compartidos, o la aceptación de una identidad que ha sido y es conformada por numerosas identidades culturales. Sin embargo, en palabras de Vázquez Medel (1999),

“La tendencia a considerar la identidad cultural de Andalucía como un conjunto de valores inmutables que es preciso conservar nos sitúa en el polo de la tradición, en tanto que su consideración como algo dinámico y cambiante, esencialmente histórico, nos plantea otros retos de modernización en una coyuntura de cambio de civilización como no se había dado con anterioridad. La conservación de ciertas pautas culturales no es necesariamente excluyente de su redefinición en nuevos marcos vitales o con la incorporación de otras nuevas. (...)

Proponemos, como pauta de referencia (que ha de concretarse en el ámbito conflictivo de los hechos) para la construcción cultural de Andalucía, una cultura con raíces, una cultura sin fronteras. Entendemos que una cultura con raíces es la que, conectando con la vida pasada, no ignora las dimensiones materiales que modulan la respuesta del hombre ante las exigencias biológicas y sociales: que cultura sin fronteras es la que está abierta a otras expresiones culturales y a las transformaciones del futuro” (p.114-115).

A su vez, y continuando con esas raíces expuestas por Vázquez Medel en la cita anterior, Moreno (2008) habla de los intentos llevados a cabo históricamente para establecer un arquetipo de habitante de Andalucía, alegando lo siguiente:

Erraría también quien buscara un tipo único de andaluz, una especie de traje caracteriológico que vendría bien a todos y cada uno de los andaluces concretos, pertenecientes a una clase social determinada, con una ocupación específica (cuando tienen la suerte de poder hallarla), y poseedoras de la subcultura propia de su respectiva comarca. Pero, por debajo de esta pluralidad en la superficie, sí hay caracteres comunes que hacen posible hablar de una antropología del andaluz: caracteres que subyacen bajo las formas concretas que adoptan las costumbres, las expresiones artísticas o los sentimientos religiosos o festivos. Caracteres que son fruto de un proceso histórico a través del cual se ha ido modelando un pueblo, el andaluz, que tiene ya hoy un fuerte sentimiento de identificación (p.149).

Por ello, en las próximas páginas nos centraremos en reunir lo que varios autores han manifestado sobre estas raíces culturales, llevando a cabo una enumeración que nos ayudará posteriormente a realizar el análisis de contenido pertinente.

2.1.1 Valores e ideología

A fin de ilustrar, de manera introductoria, aquellos rasgos que convierten a Andalucía en lo que hoy en día es, citaremos las palabras del escritor Antonio Gala en el prólogo al Congreso de Cultura Andaluza celebrado en 1976, en las cuales llevaba a cabo una férrea defensa de los mismos:

(...) Es preciso que Andalucía yerga su frente y mire sus cultivos, sus industrias, sus campos y sus mares. Así las cosas es preciso que recuerde otros tiempos, sus hijos de otros tiempos a los que nadie compró ni apabulló. Que recuerde la Vereda de la Plata, las Alpujarras, Sierra Morena, los garrochistas y los aceituneros de Bailén, los liberales antifernandinos, la Junta Soberana de Andújar en 1835, la Primera Internacional Socialista de Málaga en 1870, la Constitución Federalista de Antequera en 1883, las agitaciones campesinas en el primer cuarto de siglo contra oligarcas que ni vivían aquí. Que recuerde a los promotores de su ideal y de su libertad: a Guzmán Sertorio, a Fermín Salvochea, al maestro Escosura, a Isidoro de las Cajigas, a Blas Infante, sobre cuya muerte ya ondea la bandera soñada. Es preciso que Andalucía recuerde tantas luchas vividas por seguir siendo ella, y vuelva en sí de su desprecio histórico que la hizo siempre ser malentendida (Gala, citado en Moreno, 2008, p.126).

En este párrafo, de manera general, encontramos elementos importantes que definen Andalucía y su identidad cultural, y sobre ellos profundizaremos de aquí en adelante. Lo llevaremos a cabo de manera breve, debido a la naturaleza de este Trabajo Fin de Máster, y, siendo conscientes de la existencia de argumentos contrarios a lo aquí expuesto, no es nuestra intención entrar en ningún debate de los existentes en los círculos académicos, sino exponer una serie de teorías que consideramos relevantes para la definición de una cultura andaluza y, por tanto, una ideología inherente al pueblo andaluz.

En primer lugar, Domínguez Ortiz señala dos constantes en Andalucía, los cuales considera componentes esenciales de su identidad cultural:

La primera constante es el marco natural y geográfico, un marco ecológico muy peculiar: sus sierras, sus campiñas, sus ríos, sus dos mares, su clima, configuran ya el medio ambiente, en relación con el cual se tiene que plantear y resolver necesariamente la cultura andaluza (...). La segunda constante es su población, no identificando población con raza o identidad biológica, sino atendiendo a un poblamiento ininterrumpido compatible con numerosos trasiegos étnicos, a veces cuantiosos, que de alguna manera se han integrado en la población andaluza. (Domínguez, citado en García, 1982, p.5).

En cuanto a la primera, el sociólogo Alejandro Guichot señala que “el ideal de un pueblo y por tanto de Andalucía, es susceptible de ser influenciado por el medio ambiente natural del territorio habitado, del suelo, del clima y la naturaleza toda, esto es, del espacio que es un conjunto de unidad común y fija” (Guichot, citado en Clavero, 2006, p.152), lo cual refuerza la consideración de la geografía andaluza como un elemento esencial de la cultura andaluza y su desarrollo como pueblo y sociedad.

Por otra parte, atendiendo a la segunda constante podemos introducir aquí la idea del multiculturalismo y, por ende, la tolerancia, como dos de los valores inherentes al pueblo andaluz. Estos fueron puestos en relieve, junto a otros, por Juan del Pino y Eduardo Bericat del análisis realizado sobre la *Encuesta mundial de Valores* de 1998. Son mencionados por Vázquez Medel (1999), quien considera que esta región “ha sido, y es, cruce y cauce de culturas (...) Andalucía, que está marcada por su vivencia de las tres grandes culturas (judía, cristiana, islámica) y su apertura a otras formas culturales, puede ofrecer un especial testimonio de solidaridad, responsabilidad, tolerancia y apertura” (p.114).

También ha de incluirse aquí la primera de las cinco notas fundamentales del carácter sociocultural andaluz: “la visión universalista, debida al papel histórico de puente entre distintas civilizaciones, que ha realizado Andalucía; lo que la ha llevado a elaborar una síntesis propia, marcadamente abierta, internacionalista, humanista” (Acosta, citado en Gómez, 1982, p.6).

Siguiendo la misma línea, y atendiendo al carácter de los individuos andaluces, Moreno (2008) señala dos características que se le han atribuido al andaluz en diversos textos literarios: la indolencia y la insolidaridad, afirmándolo individualista en esencia. Sin embargo, este autor afirma que las realidades escogidas para respaldar estos rasgos del andaluz demuestran lo contrario, poniendo el anarquismo histórico andaluz, el cante o el ritual social de beber como ejemplos de solidaridad con el prójimo y de asociacionismo:

La fuerza del anarquismo histórico andaluz, por ejemplo, no puede ser prueba alguna de espíritu individualista, sino asociacionista y solidario. (...) Difícilmente cuando un andaluz canta entre amigos (no me refiero a relación mercantilizada), podrá nadie de los presentes considerarse espectador y no parte integrante de un grupo fuertemente identificado. Y también difícilmente se podrá hablar de individualismo respecto a un pueblo en el que es tan raro encontrar, contrariamente a lo que ocurre en otros muchos lugares, a quien beba hasta emborracharse a solas. Porque beber, entre los andaluces, es sobre todo, crear un vínculo entre los que beben juntos, un nexo que hace posible profundizar en las relaciones humanas (p.148).

Los atributos anteriormente mencionados se perciben también en *el genio andaluz*, definido por Blas Infante en 1915, el cual estaba basado en el optimismo, la generosidad, y la sencillez; además del humorismo resultante de esa filosofía optimista ante la vida:

Por no penetrar aquél su fondo psicológico, ha sido este humorismo tachado de manifestación superficial. Pero sin esta base no puede comprenderse la verdad, que es ésta: En Andalucía, una sonrisa es el mismo símbolo de la fe. (...) Siempre acomete impávido el obstáculo que estorba a la vida; pero unas veces lo hace con gravedad, con seriedad solemne, o acaso con un principio de rencor o un reconcentrado coraje, y otras veces con ironía, con burla, con desdén. En el primer caso es producido, ante todo, por el imperativo del deber; odio quizá a aquello que a la perfección estorba. La causa del segundo no es otra que la firme preconcepción de la Fatalidad del triunfo de la vida. Cualquiera de sus manifestaciones aisladas que pretenda negarle u oponerse a su poderosa acción, aparece irrisoria. El gesto optimista se impone lo mismo que el gesto severo, que el gesto rudo, que el gesto rebelde (1915, p.34).

Otra característica importante en la identidad cultural de Andalucía será el conjunto de manifestaciones culturales de la región, las cuales son consideradas por Antonio Machado Álvarez, fundador de la sociedad El Folklore Andaluz, como la “forma de conocimiento directo de la esencia del pueblo” (Machado, citado en Clavero, 2006, p.150). Incluiremos aquí todas las formas artísticas, entre las cuales destaca el baile y canto flamencos; las literarias y las religiosas que son características de Andalucía. Sobre estas últimas, Moreno (2002) afirma que se lleva a cabo un “uso utilitarista y, sobre todo, ritual de lo religioso –importancia de la Semana Santa, las romerías y los ritos de paso como fiestas de reproducción de identidad, a diversos niveles, y ocasiones de superación o puesta entre paréntesis del orden cotidiano- (...)” (p.140); y será Vázquez Medel (1999) quien subraye “la existencia de una fuerte espiritualidad en Andalucía (...), con una fuerte carga emocional y de gran permisividad, que se canaliza a través de cauces populares alternativos y no siempre se inscriben en el marco de instituciones ortodoxas” (p.115).

Un aspecto importante en las manifestaciones culturales de Andalucía es la cuestión del habla andaluza, la cual ha sido estudiada por autores como José María Vaz de Soto (1981), Antonio Domínguez (1983) o Tomás Gutier (2006).

Este último recoge en sus teorías una cita del filólogo Rafael Lapesa que define al andaluz de una manera técnica: “El habla andaluza (así, en singular) se opone a la castellana en una serie de caracteres que comprenden la entonación, más variada y ágil; el ritmo, más rápido y vivaz, la fuerza espiratoria, menor; la articulación, más relajada, y la posición fundamental de los órganos, más elevada hacia la parte delantera de la boca. La impresión palatal y aguda del andaluz contrasta con la gravedad del acento castellano” (Lapesa, citado en Gutier, 2006, p.48).

Por otra parte, y centrándonos en el papel del habla en la definición de una cultura, consideramos que este es fundamental. Es por ello que Vaz de Soto realiza una férrea defensa del andaluz y de su utilización sin tapujos ni complejos:

Lo que yo deseo proponer desde estas páginas (...) es que defendamos nuestra pronunciación andaluza para menesteres culturales. Así, esta pronunciación, en lugar de arrinconarse y envilecerse más cada vez, se irá ennobleciendo y decantando, hasta que parezca a todos una modalidad válida y legítima.

Pensar que, fonética y fonológicamente, el único español “correcto” o “modelo de lengua” de toda la comunidad hispanohablante sigue siendo hoy el castellano de Burgos o

Valladolid, aparte de ser más que dudoso desde un punto de vista objetivo y científico (...), conserva un sospechoso regusto a centralismo, a “esencias” y “eternidades” venturosamente periclitadas (Vaz de Soto, citado en Moreno, 2008, p.161-162).

El historiador Juan Antonio Lacomba también menciona el asunto del habla andaluza en sus escritos, definiéndola como “singular forma expresiva de los andaluces, con una enorme riqueza de matices y variantes, locales y provinciales, pero, en su conjunto, manifestación diferenciada, y sustancialmente identitaria, del pueblo andaluz” (Lacomba, citado en Moreno, 2008, p.26)

Otro de los factores esenciales en la conformación de cualquier fenómeno identitario es el trabajo o situación laboral de los habitantes de la zona en cuestión; y para poder comprender esta realidad, es necesario remontarnos al siglo XIX. Moreno (1992) ha recogido sobre este asunto en sus escritos las siguientes palabras:

Desde aproximadamente los años sesenta del siglo pasado, la función de Andalucía se acerca mucho a la de colonia interna del Estado Español –en contextos concretos, como el minero, también a la de colonia de las potencias imperialistas-. Asume un papel de suministradora de materias primas, y mucho más tarde también de mano de obra, mientras supone un mercado importante para los productos manufacturados principalmente catalanes. La sociedad se ruraliza: incluso Sevilla, antaño metrópolis mercantil y cultural a nivel europeo, se convierte en una agrocuidad grande más. Y las capas dominantes, que en términos de clase constituyen claramente una gran burguesía agraria, adoptan en lo económico un modelo rentista y en lo cultural unos modos aristocratizantes que incluso han llevado a no pocos a hablar, erróneamente, de “señorialización” o incluso de “semifeudalismo”. (...)

El nuevo sistema supone para Andalucía la entrada en una situación de dependencia económica y de subdesarrollo. Y una marcada polarización de la estructura de clases entre terratenientes –los señoritos, propietarios de grandes haciendas, cortijos y dehesas- y jornaleros, sin tierra y gran parte del año sin trabajo. Una estructura que ha producido dos identidades y dos culturas antagónicas: un Nosotros y un Ellos definidos en su raíz exclusivamente por su relación específica con la tierra (p.23-24)

Pese a que actualmente parte de esta realidad ha cambiado, y la propiedad de terrenos rurales ya se encuentra más dividida, con numerosas explotaciones de tipo familiar y una mayor diversidad de cultivos, las nuevas políticas agrarias comunitarias (PAC) se han aplicado

a una Andalucía con una agricultura que responde plenamente a las características del capitalismo avanzado pero en la que siguen existiendo –más bien subsistiendo- doscientos o trescientos mil obreros agrícolas con un índice medio muy bajo de jornadas de trabajo. (...) La dependencia respecto a los centros de poder económico y político del Estado Español, y ahora también de la Comunidad Europea, nos aboca a un papel de pasivo sufridor de las decisiones ajenas (Moreno, 1992, p.28-29).

Esto, unido a los altos índices de desempleo en la región (26,94% y un total de 1.072.400 parados en el primer trimestre del 2017⁴⁸), la emigración hacia otras Comunidades Autónomas o el extranjero (más de 1,62 millones de personas viven fuera de Andalucía actualmente⁴⁹) y la existencia de un analfabetismo práctico (el 21,5% en el año 2014⁵⁰) configuran la base de lo que Moreno denomina la “conciencia de explotación y dependencia” (Moreno, citado en Gómez, 1982, p.8) y que, junto a la “conciencia de la propia identidad cultural andaluza (con sus maneras de sentir y expresar la común experiencia de la injusticia soportada)” (p.8) conforman la identidad andaluza.

Además, según Lacomba, “para que un pueblo pueda tener presencia y protagonismo reales como tal pueblo, debe poseer, por lo tanto, identidad histórica (histórico-geográfica), identidad cultural e identidad política, resultante esta última de su voluntad de querer autorrepresentarse” (Lacomba, citado en Moreno, 2008, p.24). Por ello, habiendo dedicado las páginas anteriores a hablar de los elementos que conformarían, según esta teoría de Lacomba, las identidades culturales e históricas de Andalucía; procedemos ahora a hablar de la identidad política.

De la mano del subdesarrollo andaluz del que hablábamos en párrafos anteriores, el cual data del siglo XIX, se desarrolló en Andalucía lo que hoy en día conocemos como andalucismo, el cual surgió de la mano de Antonio Machado y Núñez y su hijo, Machado y Álvarez, a través de la mencionada sociedad “*El Folklore andaluz*”. Sin embargo, será de la mano de Blas Infante, en las primeras décadas del siglo XX cuando este movimiento pueda considerarse un movimiento nacionalista a nivel político. Durante las primeras décadas del siglo XX, el andalucismo estuvo muy influido por la cuestión de la

⁴⁸ Datos extraídos de las Encuestas de Población Activa (EPA) por Comunidades Autónomas. Más información en: <http://www.datosmacro.com/paro-epa/espana-comunidades-autonomas> y http://sevilla.abc.es/economia/sevi-paro-baja-47900-personas-andalucia-primer-trimestre-2017-201704270925_noticia.html

⁴⁹ Para ampliar información: http://www.diariocordoba.com/noticias/cordobaandalucia/emigracion-andaluza-supera-1-62-millones-personas_270253.html

⁵⁰ Más datos en: http://www.diariocordoba.com/noticias/cordobaandalucia/indice-analfabetos-comunidad-es-21-5_130319.html

independencia irlandesa. Pero, en palabras del profesor Manuel González de Molina (1998), “un nacionalismo de este tipo era bastante difícil que pudiera triunfar en Andalucía y, efectivamente, no llegó a tener arraigo popular ni respaldo electoral alguno” (p.102). Por ello, en los años posteriores, los intentos de los andalucistas se centraron en la consecución de una autonomía que había sido negada a la región, la cual, como ya hemos visto anteriormente, “aportó buena parte de su propia identidad para crear la de la nación española” (p.104). En este ambiente surgió el Partido Andalucista (PA), el cual ha realizado las labores de representación política de este movimiento andalucista hasta el pasado 2015, año en el que fue disuelto por su último secretario general, Antonio Jesús Ruíz⁵¹. Sin embargo, esto no significó el fin de la ideología andalucista, ya que en 2016 existían un total de tres partidos andaluces que pretenden mantener vivo el papel de Andalucía y su relevancia histórica: Andalucía por el sí, Iniciativa por Andalucía y Somos Andaluces⁵².

Para finalizar, y en referencia a lo denominado por Del Pino et al. (1998) como “sentimiento andalucista” (citado en Moreno, 2008, p.225), los investigadores Eduardo Bericat y Elena Martín (2006) realizaron una comparativa de los valores considerados más importantes por la sociedad andaluza en los años 1996 y 2006, llegando a la conclusión de que

En la estructura de identidades territoriales de los andaluces existen al menos dos fuertes componentes identitarios, uno españolista y otro localista. (...) Esto quiere decir que los andaluces se sienten prácticamente en igual medida españoles que de su comunidad local, es decir, de su pueblo o ciudad. Es obvio que con unas identidades locales y nacionales tan fuertes, la identidad andaluza solo puede, como se ha demostrado en multitud de estudios, compartir con ellas la múltiple vinculación identitaria de los individuos. Esto explica el hecho de que la identidad andaluza no sea, en la cultura común de los andaluces, una identidad nacional excluyente, sino una identidad compartida y múltiple” (p. 54).

Una vez presentados aquí los principales aspectos que conforman la identidad andaluza, pasaremos a estudiar en profundidad el caso que nos ocupa en este trabajo de investigación, es decir, las alusiones a Andalucía y su cultura que se realizan en el Carnaval de Cádiz, a fin de comprobar las hipótesis planteadas y obtener unas

⁵¹Información completa en: http://politica.elpais.com/politica/2015/09/12/actualidad/1442067236_763202.html.

⁵² Para profundizar en esto, acudir a http://www.eldiario.es/andalucia/Empenados-resucitar-andalucismo_0_486801319.html.

conclusiones que nos ayuden a comprender cómo se presenta este fenómeno en el Carnaval de las Coplas.

2.2 Análisis de Contenido

Como ya adelantábamos al comienzo de este trabajo, la presencia de la región andaluza en las letras de Carnaval ya ha sido estudiada por Repeto (2005) y nosotros establecemos el punto de origen de nuestra investigación en sus escritos. En ellos se establece que “desde antiguo encontramos agrupaciones que, más allá de hacer mención a ella en sus letras, tanto en su título como en el tipo, la representan. (...) A comienzos de los setenta, encontramos ya autores preocupados por Andalucía. Y aparece recogida la desazón causada por la imagen que se tiene de nuestra región en el resto de España, desazón que se convertirá en una constante hasta nuestros días” (Repeto, citado en Ramos, 2005, p.304).

En sus estudios, al tiempo que se realiza un recorrido por los principales autores y agrupaciones que trataron la cuestión autonómica y el movimiento andalucista en sus letras durante una época en la que era necesario que el pueblo tomara conciencia de la realidad y de las necesidades que apremiaban a Andalucía y sus habitantes, Repeto pone como ejemplo la agrupación *Nuestra Andalucía* (1977), de Pedro Romero Varo, con las siguientes palabras:

Dedica su repertorio por completo a concienciar al pueblo andaluz. Sus letras, siempre reivindicativas, hablan de libertad, justicia social, de borrar la imagen deformada de Andalucía, etc. También trata temas que se salen de lo meramente regional, por ejemplo, su comparsa canta al obrero español, lleva a gala el nombre de España como patria o, llegando más lejos, hace una crítica de la pena de muerte mantenida en países como EE.UU. (...)

La intención del autor es clara y así lo demuestra en una entrevista realizada en 1978, donde al ser preguntado por *Nuestra Andalucía* contesta: Fue una comparsa regional, con un mensaje humano y unitario. Ese slogan de LEVÁNTATE ANDALUCÍA, lo puso en práctica una comparsa gaditana, pensada y formada por muchachos sencillos y del pueblo, y caló profundo y hondo en las fibras sensibles de aquél. Estoy de NUESTRA ANDALUCÍA muy contento y orgulloso. Tengo motivos para estarlo, y creo sinceramente que hemos aportado a la causa andaluza ese grano de arena tan necesario hoy. Que quede bien claro, que el objetivo que perseguía NUESTRA ANDALUCÍA, fue bien cubierto, el concienciar al pueblo gaditano, al pueblo andaluz en definitiva de la problemática nuestra. Como andaluz, he cumplido con mi deber, que es obligación moral:

lo demás, las críticas y comentarios destructivos, los respeto, pero no los comparto. No se levanta un pueblo elevando los ladrillos de los tejados, sino el alma de sus habitantes (Repeto, citado en Ramos, 2005, p.309-310).

Esta cita es especialmente relevante en el trabajo que nos ocupa ya que, considerando el Carnaval como imaginario social de la sociedad andaluza, el planteamiento del autor Pedro Romero en pro de la concienciación social en unos momentos tan importantes como son los años previos a la celebración del referéndum y la proclamación de la autonomía andaluza, es especialmente relevante.

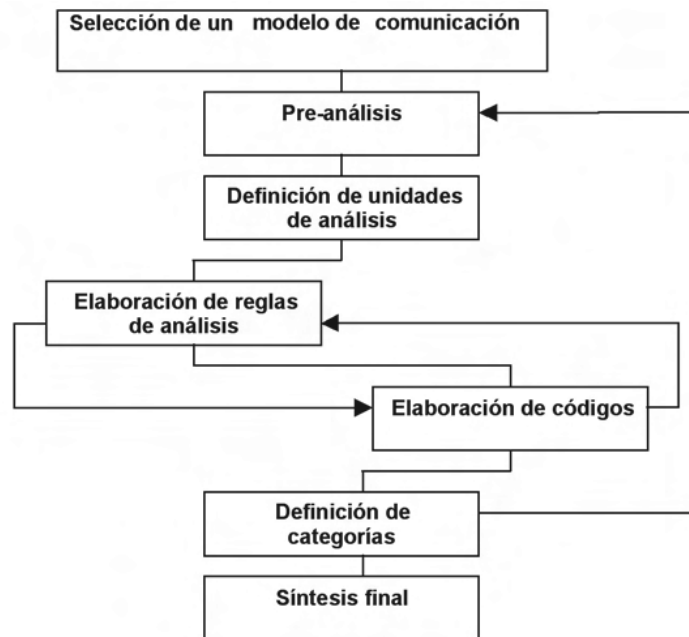
Tanto esta agrupación, Nuestra Andalucía, como pasodobles de otras agrupaciones: *Un cuatro de diciembre* (Raza Mora, 1978), *Era un cuatro de diciembre* (Los Piratas, 1998), *Aunque diga Blas Infante* (Los Yesterday, 1999), entre otros; han quedado en la memoria del pueblo gaditano, y también el andaluz, y son referentes de defensa de la región que se han mantenido hasta nuestros días.

Sin embargo, las agrupaciones y coplas mencionadas son anteriores al comienzo de siglo, y es por ello por lo que, en las próximas páginas, buscaremos y analizaremos las referencias que se han hecho a esta realidad regional en los primeros dieciséis años del siglo XXI.

2.2.1 Aplicación del Análisis de Contenido al objeto de estudio

El análisis de contenido ha sido utilizado históricamente para el estudio de artículos de prensa, tal y como se recoge en el texto de Jaime Andréu Abela (2000): “Desde comienzos de siglo, aproximadamente durante cuarenta años, el análisis de contenido emprende su carrera en los Estados Unidos. En esa época, el material analizado es esencialmente periodístico” (p.5). A pesar de que con el transcurso de los años y, como hemos visto anteriormente, el análisis de contenido ha abarcado un espectro más amplio de objetos de estudio, la ya mencionada definición del Carnaval de Cádiz como “periodismo cantado” de Llompart sirve como primera justificación para nuestra elección de metodología investigadora. Si bien el Carnaval actúa como imaginario colectivo de la sociedad, también lleva a cabo un recorrido por su historia y los acontecimientos importantes, presentes y pasados, que han tenido lugar en la sociedad en la que el Carnaval tiene lugar.

Tomando como referencia el artículo escrito por el psicólogo Pablo Cáceres (2003) sobre la metodología del análisis de contenido en su vertiente cualitativa, seguiremos los pasos expuestos en el siguiente cuadro para la aplicación práctica, para continuar enumerando y explicando los pasos a llevar a cabo en esta parte del trabajo de investigación.



Fuente: Pablo Cáceres (2003)

Una vez establecidas las hipótesis a comprobar, las cuales se encuentran en el primer capítulo del presente trabajo, y nuestra postura teórica, la Sociología del Arte; procedemos a recabar las Coplas de Carnaval delimitadas en el corpus, es decir, aquellas coplas dedicadas a Andalucía pertenecientes a Comparsas premiadas entre los años 2000 y 2016. Esto nos dio un total de treinta y dos coplas, las cuales se encuentran transcritas en el ANEXO 1.

Sin embargo, antes de continuar es necesario indicar que las Coplas de Carnaval, al contrario que podría suceder con otro tipo de Corpus, no tratan sobre un único tema, sino que pueden tratar numerosas cuestiones durante el tiempo de duración del mismo, el cual varía de una agrupación a otra. Por la propia naturaleza de las Coplas, el autor de las mismas tiende a utilizar el tiempo del que dispone para subrayar todas las carencias o problemas de la región posibles, y/o realizar una defensa de sus tradiciones, valores o

acciones frente a ataques externos o incluso internos que puedan haber recibido. Si bien esta es la tónica habitual, también hay autores que utilizan todo el tiempo posible para tratar un único asunto.

El siguiente paso a llevar a cabo será la conformación de una serie de variables de clasificación, con su correspondiente tabla, cuya finalidad es la de facilitarnos el trabajo de análisis de las Coplas, y que hemos añadido al final de este trabajo en el ANEXO 2. En un principio, partíamos de la fundamentación teórica expuesta en el apartado anterior, dedicado a los valores sociales y la identidad andaluza, pero un primer análisis de las coplas nos ha llevado a determinar que estos valores, si bien se corresponden en gran parte a los que se ven expuestos, hay otros que los autores de Carnaval consideran importantes. Debido a la naturaleza flexible del análisis de contenido de tipo cualitativo, una vez evidenciada esta realidad, decidimos revisar la lista de variables para añadir los que no aparecían.

Por último, hemos redactado unas reglas de análisis, las cuales nos guiarán a lo largo del estudio de las coplas. El proceso se llevará a cabo de la siguiente forma:

- Analizaremos el pasodoble en su totalidad para comprender el sentido completo de la Copla en cuestión.
- Realizaremos un segundo análisis, centrándonos en hallar las variables establecidas.
- Determinaremos en cada caso el tipo de unidad de análisis que encontramos, bien sea vocablo, párrafo, tema o frase.
- Por último, acotaremos cada una de las unidades de análisis según la categoría a la que pertenezca la variable.

Estas variables son susceptibles de agrupación debido a las relaciones que se pueden llevar a cabo entre ellos. Por ejemplo, y como veremos más adelante en la Tabla 1, las variables Desempleo y Agricultura están relacionados con la Situación Laboral de los habitantes de Andalucía y, por tanto, los agruparemos en la misma Categoría de investigación. Según el proceso explicado por Cáceres (2003), las categorías son “los cajones o casillas en donde el contenido previamente codificado se ordena y clasifica de modo definitivo, para lo cual es necesario seguir, al igual que en el caso de la codificación, un criterio, pero en esta oportunidad, dicho criterio depende mucho más de elementos

inferenciales, fundamentalmente razonamientos del investigador y elementos teóricos, que permiten consolidar la categorización” (p.67).

Como ya hemos explicado anteriormente, nuestra intención en este punto del trabajo es encontrar aquellos valores culturales, sociales y políticos, además de aquellos elementos generadores de identidad que son comunes para los habitantes de Andalucía y que se ven reflejados en las coplas. Atendiendo a este criterio, y generando las relaciones entre las diferentes variables y códigos encontrados, hemos llegado a la conformación de la siguiente Tabla de Categorías:

CATEGORÍA⁵³	VARIABLES	DEFINICIÓN
Valores sociales (VALORES)	Multiculturalismo Solidaridad Optimismo Sencillez Humorismo Tolerancia	La engloban todas aquellas variables relativas a valores sociales compartidos por la población de Andalucía. Se incluirán aquí todos aquellos párrafos que, de manera latente o manifiesta, aluden a estos valores comunes para los andaluces.
Marco geográfico (M.GEOG.)	Provincias Geografía	Compuesta por las variables que hacen referencia al entorno natural y geográfico de Andalucía, histórica y actualmente.
Manifestaciones culturales (MA.CULT.)	Formas artísticas Formas literarias Religiosidad Acento Folklore	Formada por todas las alusiones, manifiestas o latentes, que se hacen de la realidad cultural de Andalucía.

⁵³ Debido a la falta de espacio disponible en el análisis de las coplas realizado en el Anexo 1, las categorías cuentan con el nombre completo, el cual utilizaremos en el apartado de resultados y discusión de este trabajo; y otro reducido (escrito siempre en mayúsculas), con el cual nos referiremos a ellas en el mencionado análisis.

Situación laboral (SIT.LAB.)	Desempleo Emigración Agricultura Jornaleros Analfabetismo Subdesarrollo	La engloban aquellas variables que hagan referencia a la realidad laboral de Andalucía, las consecuencias de esa realidad o las causas, de manera latente o manifiesta.
Andalucismo (ANDAL.)	Blas Infante Independencia Nacionalismo	Compuesta por todas aquellas alusiones que tengan que ver con las variables señaladas, los cuales hacen mención al movimiento regionalista/independentista andaluz y los elementos que lo conforman, bien personales o materiales.
Defensa de Andalucía (DEF.AND.)	Bandera andaluza Ataques Orgullo regional Carlos Cano ⁵⁴	Formada por aquellas referencias al símbolo de la bandera de Andalucía y, en general, a todos los ataques recibidos por parte de personalidades, políticas o civiles, contra los Andaluces sin tener, sin embargo, un matiz independentista.

Tabla 1. Tabla de Categorías para la Investigación.

Fuente: Elaboración propia

El último paso del proceso de análisis, es decir, la acotación de las unidades de análisis según la categoría a la que pertenece la variable en cuestión, está recogida también en el ANEXO 1 junto a las letras de cada pasodoble.

Para finalizar este apartado y pasar a exponer los resultados obtenidos con el análisis de las Coplas, es importante señalar que pueden encontrarse párrafos o frases que, sin hacer mención a Andalucía, forman parte de pasodobles dedicados a la región. Esto es así debido a que la naturaleza de “periodismo cantado” y el carácter marcadamente social del

⁵⁴ Carlos Cano (1946-2000) fue un cantautor y poeta granadino que recuperó estilos tradicionales andaluces (el trovo popular) y contemporaneizó la copla andaluza. Su obra durante la transición tuvo un marcado estilo político y reivindicativo por una España democrática y un resurgimiento de la identidad andaluza y su Autonomía. Entre sus obras más destacables encontramos *Verde, blanca y verde*, *María la Portuguesa* y *Habaneras de Cádiz*, entre otras.

Carnaval lo lleva a reaccionar ante situaciones ajenas y a utilizarlas como punto de apoyo para lanzar su opinión, crítica o defensa correspondiente.

CAPÍTULO 3. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Una vez concluidas ambas partes de este trabajo de investigación, tanto la parte teórica dedicada al estudio del Carnaval como la parte práctica del análisis de contenido de las coplas, llega el momento de revisar los objetivos planteados al comienzo del mismo y confirmar su consecución.

En un primer momento nos planteamos dos hipótesis, sobre las cuales profundizaremos en el próximo capítulo, y un total de ocho objetivos de investigación.

El primer objetivo nos remitía a un estudio de la cultura popular de un pueblo, a fin de conocer el lugar que el fenómeno carnavalesco ocupa dentro de la misma. Esto nos ha llevado a conocer la postura de diversos autores, por un lado clásicos, como Peter Burke y Mijail Bajtin; y actuales, destacando María Guimarey y Javier Marcos, los cuales consideran la fiesta de Carnaval como una de las principales formas de manifestación de la cultura popular de un pueblo, una forma de expresión y de identificación muy importante para llegar a conocer la realidad del pueblo al que representan. Esto último se ve claramente ejemplificado en el análisis de las coplas realizado posteriormente, ya que el Carnaval de Cádiz es un referente de opinión, crítica y defensa de la sociedad en la que vive.

Un segundo objetivo nos llevó a profundizar en la función política y de reivindicación social que ejerce la fiesta de Carnaval. En este punto hemos alcanzado a observar el fenómeno carnavalesco como una forma de transmisión de tradiciones y valores compartidos, así como de crítica al orden establecido y una fuente de identidad, en la cual aquellos que lo celebran encuentran un nexo con los que los rodean. Sin embargo, este estudio del Carnaval también nos acerca a la realidad de una fiesta controlada por el poder político de diversas formas. Si bien, como veremos más adelante, la censura controlaba e incluso imposibilitaba la celebración de la fiesta, actualmente existen otras formas de control sobre la misma: el control económico. En la actualidad, las subvenciones, los concursos oficiales de agrupaciones, la organización del programa de fiestas por parte de los Ayuntamientos y Asociaciones creadas con tal objetivo, han creado lo que se conoce como un carnaval espectacularizado, es decir, una forma de espectáculo que aleja la fiesta de su labor opositora y disruptiva original. El Carnaval actual, por tanto, si bien ha perdido en parte su sentido original (algunos autores incluso afirman que “ha muerto”), sigue manteniendo sus labores de transmisión de valores y tradiciones, y sigue siendo un instrumento de difusión de identidad, tal y como comprobaremos más adelante.

La sociología del arte, teoría sustentadora de este trabajo de investigación, reflejaba que el arte debe cuidar sus orígenes para poder ser entendible por la sociedad que lo recibe, y es por este motivo que el objetivo de recorrer la historia del Carnaval de Cádiz era tan importante: es necesario comprender la evolución de la fiesta para entender el momento que está atravesando actualmente. Desde sus orígenes, el Carnaval gaditano ha sufrido el control político y la censura por parte de reyes y dictadores, y sin embargo siempre ha encontrado la forma de mantenerse vivo entre los ciudadanos de la ciudad y su provincia. En la actualidad, su Concurso de Agrupaciones COAC y sus letras han traspasado fronteras y el Carnaval se extiende por todo el territorio nacional, y el “efecto Cádiz” definido por Alberto Ramos Santana provoca que algunas fiestas de corte carnavalesco de toda la geografía española se fijen en Cádiz para la construcción de los mismos, lo cual es un claro ejemplo de su influencia.

En cuanto al cuarto objetivo, el dedicado a buscar un consenso sobre la existencia de una identidad andaluza y, a su vez, un sentimiento nacionalista debido a ella, hemos de señalar aquí que es el primero es un asunto que ha generado diversas opiniones, y sobre el que aún no se ha alcanzado un acuerdo. Desde el Estatuto de Autonomía andaluz se reconoce la existencia del pueblo andaluz, a la vez que se establece la necesidad de resguardarlo, pero los teóricos aún no coinciden en esta existencia. Sí se reconocen, por otra parte, ciertos rasgos atribuibles a los habitantes de esta tierra, la cual posee unas raíces culturales y sociales muy específicas, y si bien no todos los autores coinciden en afirmar la presencia de una identidad común, sí que autores como Vázquez Medel reiteran en la importancia de aunar las diferentes identidades que existen en Andalucía para construir una cultura, una identidad plural, que permita a los habitantes de Andalucía seguir creciendo y avanzando en la sociedad actual. El sentimiento nacionalista, conocido como andalucismo, no ha conseguido alcanzar a un porcentaje significativo de andaluces, pues la identidad andaluza convive con la identidad local (la más fuerte entre los andaluces) y el sentimiento de pertenencia nacional.

Ligado a este cuarto objetivo se encuentra el quinto, el cual pretende analizar los rasgos específicos y diferenciadores que forman parte de la anteriormente mencionada identidad andaluza. Estos rasgos, sobre los cuales nos hemos basado para establecer los códigos de clasificación y las categorías de análisis, abarcan desde valores compartidos, como un multiculturalismo procedente de las diversas raíces de Andalucía, la solidaridad, la sencillez y una visión optimista de la vida, entre otros; hasta una “conciencia de

explotación y dependencia” del resto de España que abarca la elevada tasa de desempleo existente en Andalucía o un analfabetismo presente en un 21,5% de la sociedad en el año 2014; destacando también una serie de rasgos culturales entre los que destaca el habla y diversas formas de cante o baile, especialmente el flamenco.

Como ya hemos dicho, estos rasgos, junto a todos los expuestos en el análisis de contenido, son los que nos han permitido alcanzar el sexto objetivo, el análisis de las coplas de Carnaval. Es en este punto cuando expondremos los principales resultados del análisis realizado:

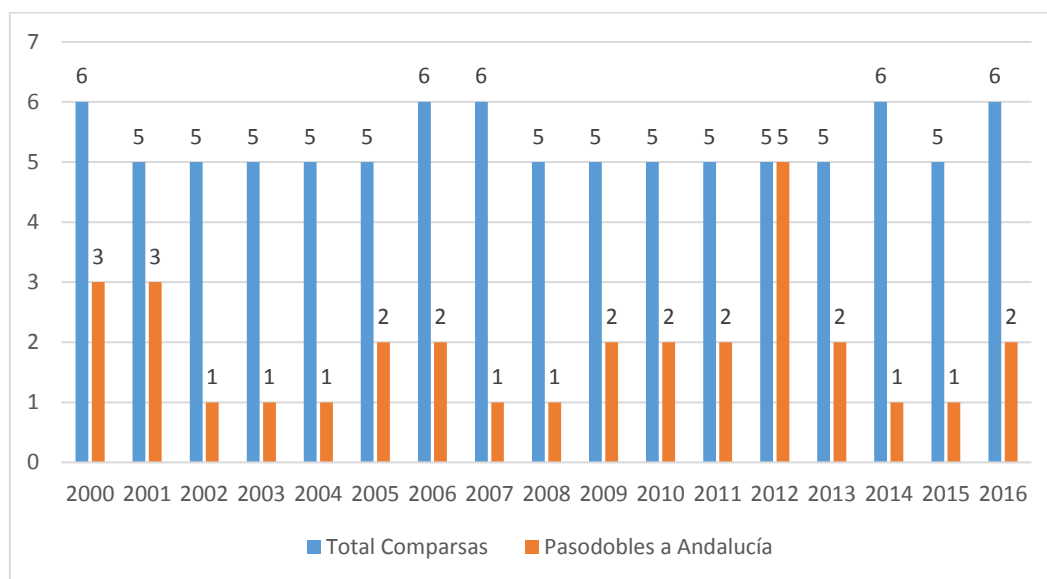


Diagrama 1. Número de comparsas premiadas frente a número de pasodobles dedicados a Andalucía entre los años 2000 y 2016. Fuente: Elaboración propia

En primer lugar es necesario explicar la diferencia de comparsas premiadas (cinco algunos años, otros seis): como ya hemos señalado anteriormente, en el año 1998 se creó el denominado Premio a Coplas para Andalucía, entregado por la Junta de Andalucía a la mejor copla dedicada a la región del año, y que no tiene como destinatario una modalidad concreta. En los años que nos corresponden para este estudio, el premio de Coplas para Andalucía ha sido otorgado a comparsas premiadas (como ocurre en el caso de Los del Piso de Abajo, segundo accésit del 2013), comparsas no premiadas (La Milagrosa, en el año 2000), o a otras modalidades (en 2012 lo recibiría el coro Los Niños: El Musical), y esto es lo que produce la variación del total de comparsas en el diagrama anterior.

Dentro de este primer diagrama podemos observar que el número de comparsas premiadas que dedican una de sus letras de Pasodoble a Andalucía va desde una hasta la totalidad de las comparsas, hecho que sucede en el año 2012, cuando todas las agrupaciones que consiguieron algún premio en la modalidad de Comparsas le dedicaron letras a Andalucía. Sin embargo, este es un hecho aislado del que hablaremos a continuación, y la media de agrupaciones es normalmente más baja (entre una y tres en el resto de años).

El hecho de que la totalidad de las comparsas dedicaran coplas a la región en el año 2012 nos llevó a investigar las posibles causas, ayudándonos de prensa del 2011 y principios del 2012 (recordemos que el Carnaval se nutre de los hechos acontecidos durante el año para realizar sus críticas) y las letras de las coplas. En diciembre del 2011, en una emisión del programa de televisión Salvados, se entrevistó a Cayetano Martínez de Irujo, miembro de la Casa de Alba y poseedor de gran cantidad de tierras en Andalucía. En esta entrevista se decía que los jóvenes andaluces “no tienen el menor ánimo de progresar”⁵⁵, entre otras cosas, provocando la respuesta inmediata de los habitantes de Andalucía y, a su vez, de los autores de Carnaval. Por otra parte, también en el año 2011, el presidente de Cataluña en ese momento, Artur Mas, defendió el dominio del castellano por parte de los niños catalanes comparándolos con niños de otras partes de España, utilizando regiones de Andalucía y la comunidad gallega para decir que “a veces no se les entiende”, a pesar de hablar castellano⁵⁶. Esto, junto a las declaraciones anteriormente mencionadas de Martínez de Irujo y otras realidades, resultaron en una defensa de la tierra, sus valores y su cultura, por parte de todas las agrupaciones premiadas en el COAC.

Una vez nos adentramos en la segunda parte del sexto objetivo, es necesario revisar los rasgos obtenidos en el apartado 2.1.1 para poder establecer una comparativa con aquellos que aparecen en las coplas de Carnaval. Realizado esto, podemos comprobar que la mayoría de estos valores y rasgos identitarios coinciden, aunque no todos.

En la siguiente tabla expondremos la relación de rasgos “comunes”, es decir, que aparecen en la teoría y en las coplas de Carnaval, seguidos por aquellos que son específicos de uno de los dos, y que no se encuentran en el otro.

⁵⁵ Más información en <http://www.publico.es/espana/cayetano-martinez-irujo-andalucia-jovenes.html>

⁵⁶ La información completa, junto al video de las declaraciones realizadas por más, se encuentra en <http://www.rtve.es/noticias/20110930/polemicas-declaraciones-artur-mas-arremete-contra-acento-andaluces-gallegos/465266.shtml>

Teoría	Comunes	Coplas de Carnaval
	Multiculturalismo	
	Solidaridad	
	Optimismo	
	Sencillez	
	Humorismo	
	Tolerancia	
	Formas artísticas	
	Formas literarias	
	Religiosidad	
	Acento	
	Desempleo	
	Emigración	
	Analfabetismo	
	Blas Infante	
	Bandera andaluza	
	Agricultura	
	Nacionalismo	
	Geografía	
	Independencia	
	Subdesarrollo	
Rural		Orgullo regional
Cultivos		Carlos Cano
Responsabilidad		Provincias
Generosidad		Jornaleros
Apertura		Folklore
Conciencia de explotación y dependencia		Ataques

Tabla 1. Relación de rasgos de identidad andaluces en la teoría y en las Coplas de Carnaval.

Fuente: Elaboración propia

En cuanto al séptimo objetivo, el cual tiene como finalidad la de comprobar en qué medida son plasmados los valores y rasgos identitarios en las Coplas. Por ello, analizando las categorías de investigación, hemos podido crear este diagrama porcentual:

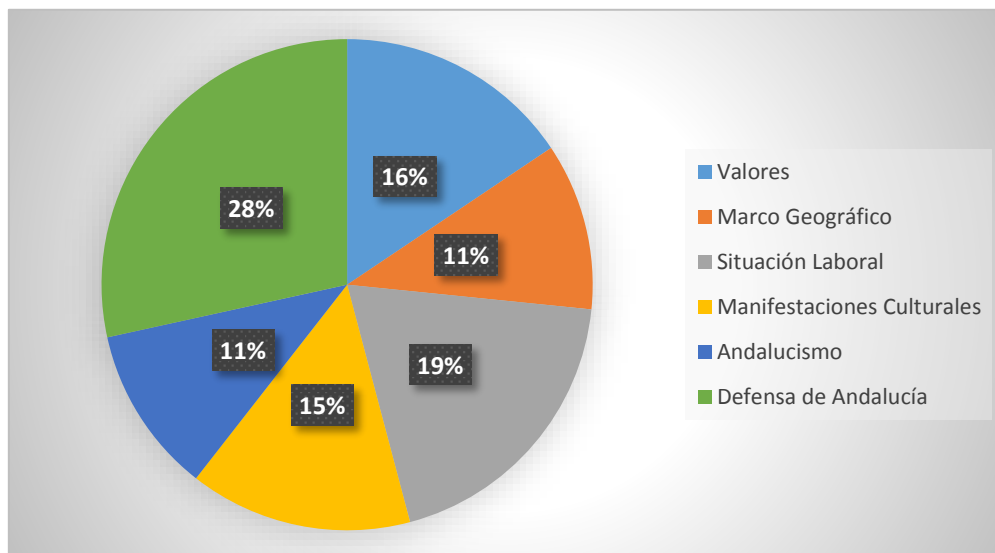


Diagrama 2. Medición de la aparición de las categorías en el análisis realizado.

Fuente: Elaboración propia

Estos porcentajes se corresponden con esta cantidad de alusiones a las categorías en las Coplas:

- Valores: aparecen mencionados valores sociales en diecisiete de las Coplas analizadas.
- Marco geográfico: aparece en doce de las Coplas recogidas en el análisis.
- Situación laboral: veintiún menciones en las treinta y tres Coplas analizadas.
- Manifestaciones culturales: son mencionadas al menos una manifestación cultural de Andalucía en dieciséis Coplas.
- Andalucismo: las referencias al movimiento independentista andaluz aparecen en doce de las Coplas analizadas.
- Defensa de Andalucía: un total de treinta y un Coplas de las analizadas para este estudio.

Según los resultados obtenidos, las seis categorías se ven representadas de una manera similar en las Coplas. Sin embargo, la Defensa de Andalucía, en la cual hemos incluido las referencias a la bandera, la figura de Carlos Cano, la defensa a los ataques externos y el sentimiento de orgullo por pertenecer a la región andaluza, es la más recurrente;

mientras que el Andalucismo y el Marco Geográfico son las menos comunes en las Coplas de las agrupaciones premiadas en los últimos dieciséis años.

Y, en lo referente al último objetivo, el cual especificaba la obtención del porcentaje de aparición del andalucismo en las Coplas y que, como ya hemos expuesto en el diagrama anterior, apenas cubre un 12% de las menciones a Andalucía en las Coplas analizadas para este trabajo, ocupando así el penúltimo puesto en los elementos utilizados para hablar de Andalucía.

Sin embargo, es importante señalar aquí que actualmente, el límite entre la Defensa de Andalucía y el Andalucismo es difícil de establecer, pues los elementos utilizados en uno y otro caso son muchas veces comunes. El ejemplo de la bandera andaluza puede ser el más claro, ya que tiene un origen andalucista, al igual que su creador, pero la realidad de las Coplas nos ha llevado a categorizarlo no como elemento independentista, sino elemento de identidad andaluza y defensa de la tierra.

Llegados a este punto, creemos necesario volver a las palabras de la autora Diana Repeto (2005) cuando afirmaba que, pasada la aprobación del Estatuto de Autonomía, “el número de coplas dedicadas a la Comunidad Autónoma decae considerablemente, de lo que se (sic.) deducimos que, desde ahora, el amor por Andalucía vuelve al discreto segundo plano que siempre ocupó. Pese a todo, no es por ello un tema olvidado, periódicamente, se rescata en función de la actualidad, especialmente en las cuestiones relativas a la actividad política” (Repeto, citado en Ramos, 2005, p.315). Los resultados de este trabajo nos conducen a ratificar esta afirmación, ya que, si bien Andalucía es una temática no prioritaria en los repertorios de los autores (apenas treinta y tres pasodobles en un total de noventa agrupaciones), siguen dedicándose letras a la región, a sus problemas y sus virtudes.

Por último, es interesante plantear aquí los problemas que nos hemos encontrado a la hora de elaborar este trabajo de investigación. El principal hándicap que hemos tenido nos ha venido de la mano de la metodología elegida para llevar a cabo el análisis de las coplas, ya que la forma de escribir de algunos autores dificulta en gran medida una categorización de sus letras. Esto, como ya plantearemos en las conclusiones, podría solucionarse de cara a próximos estudios con la utilización combinada de esta metodología junto a otras.

CAPÍTULO 4. CONCLUSIONES

El presente Trabajo Fin de Master, enmarcado en el Máster Universitario de Comunicación y Cultura, supone un acercamiento académico al fenómeno carnavalesco específico de la ciudad de Cádiz, así como a las bases teóricas de la existencia de un pueblo genuino andaluz y su correspondiente identidad; así como el reflejo de la misma en las letras de Comparsas del Carnaval de Cádiz.

Este trabajo nos ha permitido adentrarnos en el estudio del Carnaval y analizar el lugar que éste ocupa dentro de las sociedades en las que se celebra. Hemos indagado con mayor profundidad en el caso que nos ocupa, el del Carnaval de Cádiz, ya que supone una de las principales manifestaciones carnavalescas de nuestro país y también a nivel mundial.

Es la relevancia de la fiesta la que nos llevó a considerarlo generador de un imaginario colectivo compartido por los andaluces y, a su vez, a formular la primera hipótesis de nuestra investigación:

El Carnaval de Cádiz funciona como herramienta y vehículo de defensa y expresión de los valores culturales, ideológicos e identitarios de Andalucía.

Aludiendo a los resultados expuestos en el capítulo anterior, los cuales están a su vez fundamentados en el marco teórico y la posterior aplicación práctica del Análisis de contenido, podemos afirmar que esta hipótesis se ve corroborada en las letras recogidas en este trabajo. Es cierto que, como afirmábamos anteriormente, Andalucía no es una temática obligada en los repertorios de los autores, pero eso no impide que se lleve a cabo una defensa, crítica o alabanza de la misma, sus valores, tradiciones y realidades, de una forma continuada cada año.

Sin embargo, estos mismos resultados mencionados anteriormente nos llevan a una conclusión contraria a la segunda hipótesis planteada al comienzo de la investigación:

El Carnaval de Cádiz, con la idiosincrasia propia de su género, y ejerciendo una función crítica, realiza una fuerte defensa del andalucismo y de la patria andaluza en sus letras.

Como ya hemos dicho anteriormente, la defensa de Andalucía en las letras de la fiesta gaditana se mantiene, pero los esfuerzos por defender a los andaluces, sus tierras y sus tradiciones, adquieren en la actualidad un cariz diferente al andalucista. En el capítulo anterior señalábamos que las referencias andalucistas son la segunda menos utilizada por los autores de Carnaval, por lo que los resultados obtenidos nos llevan a refutar la

hipótesis. Esta defensa de Andalucía responde a ataques por parte de autoridades y personas que degradan a los andaluces con sus afirmaciones sobre ellos, y el carnaval, como elemento de transmisión y defensa de identidad y valores compartidos, actúa en consecuencia.

Al margen de las conclusiones anteriormente expuestas, las cuales responden al fin último del trabajo, la comprobación y refutación de las hipótesis, la profundización en los apartados teórico y práctico nos ha permitido alcanzar una conclusión secundaria:

El sentimiento de pertenencia a Andalucía, pese a convivir junto a otras identidades como son la local y la nacional, actualmente se representa en las letras del Carnaval de Cádiz mediante una alabanza a su gente, a sus raíces, a sus tierras y sus mares; al mismo tiempo que emerge de ese segundo plano en el que habitualmente se encuentra cuando se ve atacada por terceros. Además, estas alabanzas no impiden a los autores realizar críticas sobre aquello que consideran necesita mejoras, a los problemas existentes y a sus causantes, ya sean externos o internos; siempre buscando un equilibrio entre ambas.

No es sin embargo posible, debido a la naturaleza de este trabajo fin de máster, realizar generalizaciones a todo el Carnaval. Ambas hipótesis se ven comprobadas o refutadas en el marco del estudio que aquí hemos realizado, pero no pueden ser extrapoladas al resto de agrupaciones y modalidades que no forman parte de este estudio.

Es por ello que consideramos muy interesante la ampliación, de cara a futuros estudios de investigación o tesis doctoral, del corpus de estudio, tanto en número de años como de agrupaciones y modalidades, para poder conseguir una idea más cercana a la realidad completa del Carnaval de Cádiz.

Por otra parte, otra línea de investigación que se nos antoja interesante sería la posibilidad de, al mismo tiempo que se amplía el corpus temporal, es decir, el número de años que abarca el estudio, establecer una comparativa entre las letras lanzadas al público en la época de finales de la Dictadura y los primeros años de la Democracia, con las actuales. Esto podría sin duda ayudarnos a comprender cómo ha cambiado el discurso y la defensa de Andalucía en los últimos cuarenta años.

Asimismo, la incorporación de otras metodologías de investigación, como la semiótica o el análisis del discurso, podrían aportar nuevos enfoques a este tipo de investigaciones que enriquecerían enormemente los resultados de las mismas.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

Referencias bibliográficas

- ABELA, J.A. (2000) *Las técnicas de Análisis de Contenido: Una revisión actualizada*. Fundación Centro de Estudios Andaluces. Disponible en: <http://public.centrodeestudiosandaluces.es/pdfs/S200103.pdf>
- ACOSTA, Á. (2001). “Pensar Andalucía: la identidad andaluza desde el pensamiento complejo”. *Más allá de un milenio: globalización, identidades y universos simbólicos: Actas del VIII Simposio de la Asociación Andaluza de Semiótica celebrado en La Rábida en 1999*, 71-77. Alfar.
- AGUILAR, E. (1989) “Los primeros estudios sobre la cultura popular en Andalucía”, *Revista de Estudios Andaluces* nº 13, 21-44. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11441/14129>
- ARAGÓN, J.C. (2012) *El Carnaval sin apellidos. Un Arte Mayor para una Chusma Selecta* Cádiz: Artes Gráficas Nueva.
- BAJTIN, M. (1987) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Universidad.
- BARDIN, L. (1996) *Análisis de Contenido*. Madrid: Ediciones Akal.
- BARRIO, P.A., MIGUEL, C.V. (2016) *La cultura popular en el carnaval*. Villa María: Universidad Nacional de Villa María. Disponible en: http://catalogo.unvm.edu.ar/doc_num.php?explnum_id=1012
- BERICAT, E., MARTÍN, E. (2012) *El cambio de valores en la sociedad andaluza, 1996-2006*. Sevilla: Instituto de Estadística y Cartografía de Andalucía.
- BLANCO, O., DOMINE, M., GÓMEZ, M., et al... bajo la dirección de Zubieta, AM (2000) *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Barcelona: Paidós SAICF

BRIHUEGA, J. (1996) “La sociología del arte”. En BOZAL, V. (Ed.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Volumen II (pp. 331-345) Madrid: Gráficas Rógar, S.A.

BURKE, P (1991) *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza Universidad.

CABRERA, D. (2004) “Imaginario social, comunicación e identidad colectiva” Disponible en:
<http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Imaginario%20social%20e%20identidad%20colectiva.pdf>

CÁCERES, P. (2003) “Análisis cualitativo de contenido: una alternativa metodológica alcanzable” *Psicoperspectivas*, vol. II/2003, 53-82. Disponible en:
<http://www.psicoperspectivas.cl/index.php/psicoperspectivas/article/viewFile/3/3>

CARO BAROJA, J. (2006) *El Carnaval*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.

CHARTIER, R. (1994) “Cultura popular: Retorno a un concepto historiográfico” *Manuscripts*, nº 12, 43-62.

CLAVERO, M. (2006) *El ser andaluz*. Córdoba: Editorial Almuzara.

COPETE, A. (2013) *La influencia del andalucismo en el rock andaluz: análisis del rock andaluz en la propaganda política*. [Trabajo Fin de Máster] Universidad de Sevilla. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11441/25170>

CUADRADO, U. (2006) *El Carnaval de Cádiz en el siglo XX*. Cádiz: Publicaciones del Sur Editores.

CUADRADO, U., BARBOSA, F. (1999) *El Carnaval de Cádiz. Orígenes y evolución: siglos XVI-XIX*. Cádiz: Publicaciones del Sur Editores.

DE LOS SANTOS LÓPEZ, J.M. (1990) *Sociología de la transición andaluza*. Málaga: Librería Ágora.

ECO, U. (1968) Cultura de Masas y “niveles” de cultura. Extracto de Apocalípticos e integrados. Disponible en: <http://www.semioticafernandez.com.ar/wp-content/uploads/2008/05/Eco-Niveles-de-cultura.pdf>

FERNÁNDEZ, E. (2015) “Acercamiento a la creatividad de las chirigotas gaditanas”. *Creatividad y sociedad* nº 24, 64-88. Disponible en: <http://creatividadysociedad.com/articulos/24/3.%20Acercamiento%20a%20la%20creatividad%20de%20las%20chirigotas%20gaditanas.pdf>

FERNÁNDEZ, J.A. (2017) *Lápiz Rojo. Censura, Control y Prohibiciones en el Carnaval de Cádiz (1900-1975)* San Fernando, Cádiz: Editorial DALYA.

GAIGNEBET, C. (1984) *El carnaval. Ensayos de mitología popular*. Barcelona: Editorial Alta Fulla.

GARCÍA, F.J. (2004) “Fiesta de Carnaval, Música y Poder. El refinamiento de las comparsas gaditanas en la época contemporánea”. *Revista de Musicología*, vol. 27, No. 2 (Diciembre 2004), 1115 – 1147.

GARCÍA, F.J. (2005) “Música y Agrupaciones de Carnaval a Finales del siglo XX en Andalucía Occidental. La revitalización festiva y el renacimiento del Carnaval”. *Revista de Musicología*, vol. 28, No. 1 (Junio 2005), 563 – 587.

GARCÍA, F.J., ARREDONDO, H. (Coords.) (2014) *Andalucía en la música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*. Sevilla: Fundación Pública Andaluza - Centro de Estudios Andaluces.

GARCÍA, L., PÉREZ, A., DE CASTRO, J. (2016) *La canción de Cádiz. Teoría y realidad de la Comparsa*. Cádiz: Editorial DALYA.

GARCÍA, N. (1987). Ni folklórico ni masivo, ¿qué es lo popular? *Revista Iberoamericana de Comunicación*. Disponible en <http://red.pucp.edu.pe/ridei/files/2011/08/51.pdf>

GATÓN, C. (2013) *Música, poesía y democracia. Aproximación comunicativa a la obra de Joan Manuel Serrat*. [Tesis doctoral] Universidad de Málaga.

- GIMÉNEZ, G. (2005) La cultura como identidad y la identidad como cultura. *Consejo Nacional de la Cultura y las Artes*. México. Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>
- GOBERNA, J. (2003) “What’s culture? Cien años de controversias en la antropología anglosajona (1871-1971)” *Gallaecia*, nº 22, 531-554.
- GÓMEZ, L. (2006) “La cultura popular: aproximación antropológica”. *Revista Prisma*, nº 13, 73-86.
- GÓMEZ, P. (1982) “Cuestiones sobre la identidad cultural de Andalucía”. *Gazeta de Antropología*, 1, artículo 07. Disponible en: http://www.ugr.es/~pwlac/G01_07Pedro_Gomez_Garcia.html
- GONZÁLEZ DE MOLINA (1998) “El andalucismo político, 1915-1998. ¿Un andalucismo imposible?” En FORCADELL, C. (Ed.), *Nacionalismo e Historia* (pp. 89-116). Zaragoza: Institución “Fernando El Católico” (CSIC).
- GUIMAREY, M. (2016) “El Carnaval como práctica social espectacular: perspectivas para una revisión de la historiografía tradicional del Carnaval”. Disponible en: http://secyt.presi.unlp.edu.ar/cyt_hm/ebec07/pdf/guimarey.pdf
- GUTIER, T. (2006) *En defensa de la lengua andaluza*. Córdoba: Editorial Almuzara.
- INFANTE, B. (2010) *El Ideal Andaluz*. Sevilla: Fundación Pública Andaluza. Centro de Estudios Andaluces.
- LARREIN, J. (2003) “El concepto de identidad”. *Revista FAMECOS*, nº 21, 30-42. Disponible en: <http://revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/viewfile/348/279>
- MARCOS, J. (2009) “Los carnavales como bienes culturales intangibles. Espacio y tiempo para el ritual” *Gazeta de antropología*, nº 25 (2), artículo 49. Disponible en: http://www.ugr.es/~pwlac/G25_49Javier_Marcos_Arevalo.html
- MINTZ, J. (2008) *Las coplas de carnaval y la sociedad gaditana*. Cádiz: Asociación cultural Brezo y Castañuela.

MONTERO, P. (2011) “Carnavales de Badajoz. Claves del esplendor de una fiesta identitaria (1981-2011)” *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, Tomo 19, 451-506. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3836254>

MORENO, I. (1992) “Desarrollo del capitalismo agrario y mercado de trabajo en Andalucía”. *Revista de Estudios Regionales* nº 31, 19-29. Disponible en: <http://www.revistaestudiosregionales.com/documentos/articulos/pdf350.pdf>

MORENO, I. (2002) “La cultura andaluza en el comienzo del tercer milenio: balance y perspectivas”. *Revista de Estudios Regionales* nº 63, 137-157. Disponible en: <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/42017>

MORENO, I. (2008) *La identidad cultural de Andalucía. Aproximaciones, mixtificaciones, negacionismo y evidencias*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.

PÁRAMO, M.L. (2017) *El carnaval de las coplas, un arte de Cádiz*. Madrid: Izana Editores

PINTOS, J. L. (2000). *Construyendo realidad (es): Los imaginarios sociales*. Universidad de Santiago de Compostela.

RAMOS SANTANA, A. (1985) *Historia del carnaval de Cádiz*. Cádiz: Caja de ahorros de Cádiz.

RAMOS SANTANA, A. (2002) *El carnaval secuestrado o Historia del Carnaval*. Cádiz: Quorum Editores.

REINOSO, M., VON DER WALDE, L. (2008) “Tradiciones y culturas populares”. *Revista Destiempos*, nº 15.

REPETO, D. (2005) “La cuestión de la Autonomía Andaluza a través de las letras del Carnaval de Cádiz”. En RAMOS SANTANA, A. (coord.) *La Transición: Política y Sociedad en Andalucía* (pp. 301-317). Cádiz: Fundación Municipal de Cultura, Excmo. Ayuntamiento de Cádiz.

- ROCHE, J.A. (1999) “Epistemología de la complejidad y sociología del arte y la literatura”, *Arte, Individuo y Sociedad* nº 11, 91-102. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/6792>
- RODRÍGUEZ BECERRA, S. (1992) *El Carnaval y lo carnavalesco en las fiestas en Andalucía*. Actas del V Congreso del Carnaval, p. 9-21. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz.
- SACALUGA, I. (2014) *El Carnaval de Cádiz como generador de información, opinión y contrapoder: análisis crítico de su impacto en línea y fuera de línea*. [Tesis doctoral] Universidad Europea de Madrid. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11268/2937>
- SACALUGA, I (2015) “Las agrupaciones del Carnaval de Cádiz: un ejercicio creativo de contrapoder”. *Creatividad y sociedad* nº 24, 4-31. Disponible en: <http://abacus.universidadeuropea.es/handle/11268/4816>
- SACALUGA, I (2016) “Aproximación al impacto del Carnaval de Cádiz en la prensa escrita gaditana”, *Revista científica electrónica de Educación y Comunicación en la Sociedad del Conocimiento* nº 16 [Publicación en línea] Disponible en: <http://eticanet.org/revista/index.php/eticanet/article/view/93>
- SOLÍS, R. (1966) *Coros y chirigotas. El Carnaval en Cádiz*. Madrid: Silex Ediciones.
- STOREY, J. (2002) *Teoría cultural y cultura popular*. Barcelona: Ediciones Octaedro S.L.
- URÍA, J. (2003) *La cultura popular en la España contemporánea*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L.
- VÁZQUEZ, M.A. (1999) “Andalucía: identidad cultural, multiculturalismo y cambio social”, *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 7(27), 110-117. Disponible en: <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/33969>
- VILLANUEVA, M. (2007) *El Carnaval de Cádiz durante la Segunda República Española (1931 – 1936) Ensayo sobre un Carnaval prohibido*. Cádiz: Fundación VIPREN.

Webgrafía:

<http://senderosdelahistoria.blogspot.com.es/2014/02/los-anos-prohibidos-del-carnaval.html>

Bases del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas COAC 2017 en la modalidad de Adultos <http://transparencia.cadiz.es/wp-content/uploads/2016/11/BASES-COAC-ADULTOS-2017.pdf>

MOLINA, F (2003) Educación, multiculturalismo e identidad.
<http://www.oei.es/historico/valores2/molina.htm>

ANEXOS

Anexo 1. Letras de pasodobles y su correspondiente análisis

2000		
A sotavento	Para que escuches los vientos	Tercer premio COAC
El marinero en tierra	Coja usted	Primer accésit COAC
La Milagrosa	Un milagro para Andalucía	Premio Coplas Andalucía
2001		
La Niña de mis Ojos	Me ha contado la Alhambra	Primer premio COAC
Los Condenaos	Imagina abertzale	Segundo premio COAC
Los Mercenarios	Señor presidente	Primer accésit COAC
2002		
La Revolución	Hoy no le canto a la ETA	Segundo premio COAC
2003		
Guadalupe	Otra vez Andalucía	Primer premio COAC
2004		
Paco baja, aunque sea en pijama	Hay quien te cree	Segundo accésit COAC
2005		
El Espíritu de Cai	Yo pa mi pueblo de Andalucía	Primer premio COAC
Los hijos de la tierra	En el barrio de Triana	Segundo premio COAC
2006		
La quintaesencia	Ni Ibarretxe ni Rovira	Segundo accésit COAC
Los que perdimos	La lágrima blanca y la risa franca	Premio Coplas Andalucía
2007		
La playa de los secretos	Hace ya muchos años	Segundo premio COAC
El Polvorín	Qué pena de Andalucía	Premio Coplas Andalucía
2008		
Los héroes del 3x4	Por si no lo conociera	Primer accésit COAC

2009		
Los trasnochadores	Soy la baja Andalucía	Tercer premio COAC
Voces	Soy Andaluz	Segundo accésit COAC
2010		
Los Santos	Vasco, tu pueblo vasco	Primer premio COAC
Medio Siglo	Fue Don Blas	Segundo premio COAC
2011		
Los Currelantes	En un armario	Segundo premio COAC
Las Locuras de Martín Burton	Quillo, ponte el pinganillo	Tercer premio COAC
2012		
Los Duendes Coloraos	Cayetano Martínez	Primer premio COAC
La Serenissima	Esta la canto en gaditano	Segundo premio COAC
Ciudadano Zero	En el periódico de ayer	Tercer premio COAC
Se acabó el cuento	Respeto Andalucía	Primer accésit COAC
El Chaparrón	Cuando el payaso Charlie Rivel	Segundo accésit COAC
2013		
El rey burlón	Lo malo de la independencia	Tercer premio COAC
Los del Piso de Abajo	El día de mañana	Segundo accésit COAC
2014		
La tómbola	Si piensas que en mi tómbola	Premio Coplas Andalucía
2015		
Los Imprescindibles	Una bandera es un trapo ⁵⁷	Primer accésit COAC
2016		
Los Cobardes	Independencia, cobarde	Primer premio COAC
Los Comunidad	Si yo fuera de San Sebastián	Premio Coplas Andalucía

⁵⁷ Esta copla no fue cantada por el grupo, de autoría de Jesús Bienvenido, sobre las tablas del Gran Teatro Falla, sino que era una de las coplas que el grupo tenía reservadas para la actuación en la Gran Final, en la cual no pudieron finalmente participar en esa edición del Concurso. Sin embargo, el grupo, a través de sus canales oficiales, decidió presentar ambas letras para que los aficionados pudieran escucharlas, y es por ello que nosotros hacemos una excepción para incluirla en este trabajo de investigación.

A SOTAVENTO (2000)

Para que escuches los vientos

Quiero gritar fuerte mi orgullo y mi genio

Que no será un pobrecito el que nace abajo de Despeñaperros

Que me he comido las eses, pariéndome a Lorca, Pemán y Machado } MA.CULT.

Que de bracheros las manos, mezquita, alhambra y el foco alumbraron } VALORES

Po' es precisamente de esclavas de señoritos la sangre que hay en mis venas } DEF.AND.

Pa que no me pisen aprendí de Salvochea y luchando en Casas Viejas }
Si de rodillas un día me vieras, es pa' sentir más cerca mi tierra } ANDAL.

Vengo de la cuna de Murillo, la de Alberti y de Trajano } MA.CULT.

Que este suelo ha dado más fruto que catetos y paraos

Tierra, tierra, con coraje pa ir al frente, con la mirada altanera } DEF.AND.

Que con esta historia no se hace un pueblo fracasao

Siervos y lacayos muy lejos quedaron } SIT.LAB.

Y llega un futuro al que hay que gritar:

Venga andaluces levantaos, pedid tierra y libertades

Por Andalucía libre, por su gente hay que

Orgullosa de su pueblo como quiso Blas Infante. } ANDAL.

EL MARINERO EN TIERRA (2000)

Coja usted el mapa español

Y compare en extensión las medidas, no hay que saber geografía

Para observar la grandeza de mi Andalucía

M.GEOG.

Luego rebusque en el norte y verá que hay un trocito al que le llaman país,

Cuando hablan cuatro vascos se pone a temblar Madrid

Que no, que no soporto la atención

Que no, que a tres provincias le das la nación

Que no, que Andalucía es muy noble } VALORES

Y esta tierra nuestra cuando se gobierna se la tiene que sentir

Y qué coño siente un tío con bigote que nació en Valladolid

Y el otro de Ceuta y una montañesa que vino a Cádiz a vivir

¿Cuándo Andalucía será gobernada por los andaluces?

De una vez, en esta bendita tierra, sepa usted

Se inventó la inteligencia

DEF.AND.

Ya está bien, ya no hay tantos paletos

Engañaos y analfabetos que votaban sin saber

SIT.LAB.

Coja usted el mapa de España,

Mire lo que pisa un día,

M.GEOG.

El sur reviente y sea independiente

Y un andaluz gobierne Andalucía.

ANDAL.

LA MILAGROSA (2000)

Andalucía es un chiquillo harto churretes,

Azahares en el aire, la mar y la nieve } M.GEOG.

Esos palitos de ciego, ¡cuidao! Que vamos dando

Es un toro y una hembra siempre sangrando

Es el oasis pa los reyes y los camellos

Los chavales que ni en sueños verán un currelo } SIT.LAB.

Es el sol para los ricos, sus niños y sus niñas

Es un bate pa catorce en el barrio de la viña
Es carmina y rociíto vendiendo cuernos
Plaza alta y otras drogas pa los pobres
Es el culo de una Europa que huele a muerto
Cenicienta con sus rulos al dar las doce

} SIT.LAB.

La sequía en alta mar, los lunares y un olé, romería y carnaval

SIT.LAB.

MA.CULT.

Es la tierra esperando llover. Es la o con un canuto
Los olivos renegrios, langostinos de Sanlúcar

} SIT.LAB.

Y disparos en la nuca de algún vasco malnacido

Son las letras que se comen cuando no hay ni pa un puchero } SIT.LAB.

Es la puta mala suerte y un pañuelo blanco y verde
Pa los hombres de astilleros

} DEF.AND.

Gitanillos desnataos, son los niños de la guerra } VALORES

Mucho alcalde mentiroso y mucho mucho sinvergüenza
Es la justicia sin cojones, un parlamento de ladrones
Como dijo Lola Flores, la pena, penita, pena.

} DEF.AND.

LA NIÑA DE MIS OJOS (2001)

Me ha contado la Alhambra que se ha ido pa siempre

M.GEOG.

Envuelto en su bandera, verde y blanca, blanca y verde } DEF.AND.

Me cuentan que Platero por su culpa se ha vuelto medio loco

Y que las mojarritas visten luto riguroso

Que en la alacena de las monjas se pudren los dulces de toronja

Y los pasteles de leche frita

Que por la muerte de un hermano lloran los moros por un cristiano }

De la Alcazaba a la Mezquita }

VALORES

Que el viento entona un Padrenuestro de Gibralfaro a Despeñaperros

MA.CULT.

M.GEOG.

Que en los campos de Jaén solo saben rezar por él cuando caen las aceitunas }

Que al otro lado del mar cantan tangos de carnaval los gaditanos de Cuba }

M.GEOG.

Que en Nueva York rascando el cielo una habanera se clava

Que al fin y al cabo ese pueblo es provincia de Granada } M.GEOG.

Que su copla viva está recordando a la humanidad la voz de los currelantes } SIT.LAB.

Que está a la verita de Dios componiendo melodías se paró su corazón }

Y al mismo tiempo se paró el de toda Andalucía }

MA.CULT.

LOS CONDENAOS (2001)

Imagínate abertzale que en nombre de Andalucía

Yo me rompo la camisa y en excusa nuestra raza

Y me cuelo con dos más, gritando ¡viva la alegría!

Y disparo sin piedad contra el patio de tu casa

Imagínate que están durmiendo tus benditos inocentes

Imagínate que se despiertan con dos cruces en la frente

Ya no tienes padre que te cuente las batallas del abuelo

Ya no tienes madre que te abrace y ojalá que exista el cielo

Vascos sí y ETA No, mierda a los dos

Va por mi tierra, Andalucía, Andalucía.

Yo también tengo una gente de sangre roja y caliente

Yo también tengo bandera

Yo también tengo una historia

Que perdoné de memoria para que más nadie muera

Y en cambio tú mal nacido, del odio más resentido

Más malo y más puñetero

Ya has hecho que me desate, y aunque no vaya al combate

Me sobran las ganas y quiero, y quiero tu independencia

Porque eres la vergüenza de un pueblo entero.

DEF.AND.

LOS MERCENARIOS (2001)

Señor presidente del gobierno

Ya que usted también cuenta chistes

Yo voy a contarle uno mío, y es que el sur también existe

Yo voy a decirle que venga de Despeñaperros abajo

DEF.AND.

Que si España va bien, Andalucía se muere y todavía no se ha enterado

Los barcos amarrados en tantos puertos asustados por la vendetta

Sin poder salir a un Marruecos deshonesto, que hay que cantarle las cuarenta

SIT.LAB.

En Gibraltar duerme una bomba y le sobraron mil razones

Para decirle a Londres métetelo en los cojones

Y si es verdad que no hace daño te lo llevas a la Moncloa,

A navegar en tu cuarto de baño

Y al labrador de Doñana, llorando no hay quien lo escuche

Ya nadie tiene la culpa y el pobre sembrando cruces

SIT.LAB.

Andalucía se muere y a mi tierra no respetas

Y ya está bien de promesas de cal y macetas

Que aquí quien no llora no mama

Pero por la boca de las metralletas, de las metralletas.

DEF.AND.

LA REVOLUCIÓN (2002)

Hoy no le canto a la ETA ni a la perra de su madre

Hoy no le canto a esa gente que asesina nuestros días

Hoy no le canto a esa patria de los que callan y saben

Hoy me guardo este coraje pa la pobre Andalucía } DEF.AND.

La princesa de las ferias, la reina de los paraos
MA.CULT. SIT.LAB.

La que cura con incienso las heridas del Señor. } MA.CULT.

Por esa blanca y verde, donde escupen los del norte }
A los grandes carajotes que hacen fiesta a la nación. } DEF.AND.

Le canto al tomillo y al romero } M.GEOG.

Y a un gobierno que torea los pilares y las mareas de sus pobres jornaleros

Le canto a sus ocho capitales que dejan que su dinero } M.GEOG.

Se vaya pal extranjero de los vascos y catalanes

Hoy no le canto a la ETA, que se pudra sin más
Que se mea en nuestra bandera y en nuestra libertad
Que el caudillo ya está muerto, que nos dejen en paz
Con su puta independencia
A mi tierra, solo le canto a mi tierra
La que entierra el corazón y le crece una flor
A la vera de sus cruces
España de mi sufrir, que es lo que sería de ti
Sin los andaluces, sin los andaluces. } DEF.AND.

GUADALUPE (2003)

Otra vez Andalucía demostró categoría como tierra solidaria
Y marchó a limpiar Galicia mientras sufrían como lo hizo toda España

} VALORES

Cuando atacan el País Vasco terroristas que no paran,
Como respaldo nuestro pueblo no se calla
Y da la cara tan solo por apoyarlo, como gesto solidario sin fronteras sobre el mapa

} VALORES

En cambio, nuestra región nunca escuchó que desde el norte
También le apoyaran
En cambio, por nosotros no hacen nada

} DEF.AND.

Qué importa si se hunden las pateras, }

VALORES

Qué importa que nuestro campo muera }

SIT.LAB.

Nuestros males no los miran, solo olvidan, sin pesarlos
Y habría que recordarles a muchas autonomías

} DEF.AND.

Que si han salido adelante
Fue gracias al emigrante nacido en Andalucía.

} SIT.LAB.

PACO, BAJA AUNQUE SEA EN PIJAMA (2004)

Hay quien te cree cristiana y se presigna por ti	}	VALORES
Hay quien te sueña pagana, sin más bautizos que tus mañanas		
Sin más condenas que tus peonadas, sin penitencias para vivir	}	SIT.LAB.
Hay quien te viste de mora de las morerías,	}	VALORES
Y to las noches cuando muere el día llora cantando por <i>habibi</i>		
Hay quien te cree romana, del imperio divino		
Y debe ser así porque siempre hacia ti van todos los caminos		
Te toman por fenicia, aborí y por goda		
Te toman por gitana, siempre engalanada de bata de cola	}	
Y por ser tantas cosas, ay, vieja Andalucía,	}	DEF.AND.
Desde Madrid te roban y hasta te dan coba, entrañitas mías,		
Y sigues sin reproche viviendo de noche, soñando de día.	}	VALORES

EL ESPÍRITU DE CAI (2005)

Yo pa mi pueblo de Andalucía
Quisiera un día una mujer de gobernante
Pa que luchase por mi familia
Con el coraje que lucha una madre
Y que con la ternura que tenéis las mujeres
Sepa dar solución a los males de siempre
Y que fuese rebelde, como solo son ellas
Al llegar a Madrid a enfrentarse a cualquiera
Que sea sencilla, que sea valiente
Que sea un orgullo que nos represente

VALORES

Yo quiero una señora pa que guarde mi bandera } DEF.AND.

Que tenga las virtudes de las hembras de esta tierra } VALORES

No quiero ver a mi gente goberná por forasteras } ANDAL.

Yo quiero que me mande alguien que hable a mi manera } MA.CULT.

Y no digo yo de izquierdas, ni derechas, ni de centro,

Solo pido una mujer, que tuviese por grandeza el espíritu del pueblo
Que a ella ha visto nacer
Si tiene nombre de niña, mi Andalucía moruna,
Quién va a cuidarte de noche, quién va a mecerte en tu cuna
Quién va si no a comprenderte, que una mujer andaluza.

VALORES

LOS HIJOS DE LA TIERRA (2005)

En el barrio de Triana, de nuevo reunido } M.GEOG.

Un grupo de amigos de los que no fallan
Van a ver los carnavales,
Que de la final del Falla no quieren perder detalle } MA.CULT.

Muchos de otros barrios populares
Quedan por Jaén y por Granada
Hasta que aguanten
En córdoba y su serranía
En la costa Málaga y Huelva
Hay muchos que hoy no se acuestan hasta el nuevo día
Lo mismo pasa en Almería, como en nuestra provincia } M.GEOG.

Quiero dedicar mi pasodoble a un buen número de autores

Que en sus letras se confunden

Y hablan que esto es de los gaditanos

Chovinismo tan barato que cantando se descubre

Esos que cierran su entorno, y el carnaval lo reducen

Olvidando a tantos locos que mueren por todo lo que aquí se escuche
Que esto no es nuestro tan solo
Que ya es patrimonio de los andaluces. } MA.CULT.

LA QUINTAESENCIA (2006)

Ni Ibarretxe ni Rovira, catalán y lehendakari	}	DEF.AND.
El que canta esta coplilla, es un andaluz de Cádiz		
Que jartito de esta farsa, habla por Andalucía		
Y por Séneca se planta para largar esta letanía	}	MA.CULT.
De Falla el cante jondo fue escrita con sudor y sangre		
Lorca y Alberti, los emigrantes		
Y permita en mi caso resuma	}	DEF.AND.
La verdad y la libertad desnuda		
Blas Infante sin miedo, movimiento obrero	}	ANDAL.
Un tiro asesino ensangrienta los sueños		
Andaluces valientes, bandera blanca y verde	}	DEF.AND.
Un cuatro de diciembre muere un malagueño	}	ANDAL.
Ni Ibarretxe ni Rovira, catalán y lehendakari	}	DEF.AND.
El que canta esta coplilla, es un andaluz de Cádiz		
Que se sigue resistiendo a que Andalucía		
Sea la malquería de ningún gobierno.		

LOS QUE PERDIMOS (2006)

La lágrima blanca y la risa franca

Compartiendo el mismo rostro

La mueca burlona, la fe picarona,

La madre con los calostros

La pena y la alegría, y un tanto de altanería

Son tesoros heredaos

Yo soy andaluz, esa es mi cara y mi cruz

La lágrima blanca y un alma que canta,

Son los bienes que he sacao

No quiero ser más que nadie,

VALORES

Me conformo con mis campos, me conformo con mis campos

Con mi mar y un sol que radie

M.GEOG.

Y en mi lucha, y en mi lucha por la vida

Que otras tierras yo no agravie

Que un Estatuto me sirva pa llenarme de dignidad

Pero no pa que a otros pueblos yo les niegue su bondad

DEF.AND.

La lealtad siempre fue, la lealtad siempre fue

Mis señas de identidad.

VALORES

LA PLAYA DE LOS SECRETOS (2007)

Hace ya muchos años que no te escribo

Teniéndote tan cerca, mi Andalucía

Pero nunca has estado en el olvido

Y aunque las coplas pasan, tú sigues viva.

Y aunque las coplas pasan, tú sigues viva.

Y ahora vuelvo a cantarte en tu autonomía.

He repasado nuestro Estatuto,

Por el que un día perdió la vida

ANDAL.

Enarbolando la blanca y verde } DEF.AND.

Aquel chavalillo por su Andalucía

No merecieron apenas los cambios

Pa' tantos rollos y tonterías

ANDAL.

Antes teníamos que trabajar

Al señorito en su cortijal

Desde que el sol se asomaba al día

Y ahora servimos al catalán

Por la miseria que da un jornal

Estando lejos, estando lejos

De Andalucía.

SIT.LAB.

EL POLVORÍN (2007)

Qué pena que Andalucía, nunca será la de antes } DEF.AND.

Mora de la morería que no te levanta ya ni Blas Infante
VALORES ANDAL.

Cuna del cante flamenco, que la meció Camarón
Con el traje de volantes cuántas sevillanas mi tierra bailó } MA.CULT.

La del marinero con sus cadaveros en todos los mares
La del jornalero que al menos buscaba siquiera un jornal } SIT.LAB.

La de inmaculados litorales
La de grandes parques naturales } M.GEOG.

La de los poetas inmortales
Como Lorca, Machado y Pemán } MA.CULT.

Eso es realidad nacional, la de un pobre malagueño
Que pidiendo autonomía, dio la vida por un sueño
Eso es realidad nacional, no la Andalucía de ahora, } ANDAL.

De políticos ladrones que te están sangrando
Que especulan con tu suelo porque están mangando
Y hacen suyo el Patrimonio de la Humanidad
Concejales a caballo trotan por tus campos } DEF.AND.

Mientras que inmigrantes viven como esclavos
Habiendo ilegales sin tener papeles que son más legales
Que algún concejal. } SIT.LAB.

LOS HÉROES DEL 3X4 (2008)

Por si no lo conocieran permitan que les presente
A ese catalán de pena que de una forma indecente,
Amparado en que en Europa le llaman su señoría,
Mierda escupió por su boca contra nuestra Andalucía.
Si por lo que representa se ha creído invulnerable

DEF.AND.

Pa tachar a Blas Infante de ignorante y de cretino,
Que se quede el Vidal Cuadras donde su apellido manda
Porque es de animal mezquino llamar subnormal profundo
A quien quitaron del mundo a tiros, a tiros, a tiros.
Váyase usted de Sevilla a Carmona, y en el kilómetro cuatro,
En la puerta las Clarisas, hace setenta y dos años ahora
Y aun sangra el asesinato del más grande andalucista.
Así que deje en paz a Blas Infante y olvídense que existe nuestra tierra,

ANDAL.

Que allá en Bruselas es justo lo que hace, eurodiputado de mierda;
De Andalucía ni hable, muérdase la lengua, muérdase la lengua.

DEF.AND.

LOS TRASNOCHADORES (2009)

Soy la baja Andalucía que viene desde los campos
Desde la sierra y desde la mar

} M.GEOG.

Con un corazón mu verde y vestido blanco }

DEF.AND.

Y este acento que es mi seña de identidad.
Porque este acento es la huella que identifica a mi pueblo
Fraguado a golpes del tiempo, es como una cicatriz
La cicatriz de la historia que te ha tocado vivir
La cicatriz de la memoria, de mi trayectoria, mi sello y mi raíz
Es mi acento, es mi raíz.

} MA.CULT.

Mi acento habla de hambre, de cautiverio
Y del temblor del miedo de la pobreza

} SIT.LAB.

De unos burgueses ladrones de dignidad
Y un dictador sinvergüenza
Mi acento habla de un pueblo que se levanta
Y que pinta en sus pancartas que ha de ser libre.

} DEF.AND.

Y mi acento habla de manos, de la mar hasta la sierra,
Levantando media España, emigrantes sin su tierra.

} SIT.LAB.

Soy de Andalucía y te traigo mi alegría, mi cante, mi pena,
Mi cruz, mi lamento, y este corazón que es andaluz
Andaluz como mi acento.

} VALORES

VOCES (2009)

Soy andaluz, que es tierra de requiebros, que es tierra de rumberos }
Soy andaluz, lo mismo que es Aurelio y que es Pedro Romero } MA.CULT.

Soy andaluz, de donde los califas perdieron la cabeza } VALORES

Soy andaluz, lo mismito que el Purri, el Ronco, el Habichuela }
Donde yo me crie, los pregones porfían }
Aunque pa pregonar yo prefiera el cantar del Piojo y del Silva } MA.CULT.
Que yo soy andaluz, como Monzón y Brihuega }
Como fue José el Bombista, lo fue Juanaco y Carlos Peña. }
Y es mi tierra Andalucía, la tierra de grandes genios }

Y navegantes gaditanos } SIT.LAB.

Donde en paz y en armonía, conviven payos y gitanos. } VALORES

Y es mi tierra Andalucía, la que siempre arranca un ole. }
La de los Napolitanos, de Miriña y Galleguito. } MA.CULT.

La que está en los callejones, y en esa esquina }
Un parlamento hubo allí en esa esquina, }
Donde tributos de Cai discutían }
Qué pena dar ver la esquina vacía }
Y en esta noche, donde tantos suyos se han ido esta noche } DEF.AND.
Hoy quise rendirle a to ellos honores }
Con mi copla más sentía, }
Porque yo soy andaluz de la peña }
“Nuestra Andalucía”.

LOS SANTOS (2010)

Vasco, tu pueblo vasco, es lo mismo que mi pueblo } DEF.AND.

Lo que ocurre es que mi cruz al ser del sur tiene un color más negro } M.GEOG.

Vasco, tu pueblo vasco, sabrás que Andalucía
Se arrastró ante el señorito, jornaleros pobrecitos,
Que a pan y agua vivían } SIT.LAB.

Qué vas a hablarme a mí de llorar y sufrir si el maldito verdugo
Me clavó las cinco flechas y en mi cuello puso el yugo
Y en mi cuello puso el yugo
Cuando me miro al espejo tampoco veo que me parezca a este país que nunca me quiso } DEF.AND.

Mis padres lo hicieron suyo y se tragaron su orgullo por no caer en el fascismo
La lucha de un pueblo humilde por crear una tierra de mujeres y hombres que hoy son
libres } ANDAL.

Qué tienes tú contra mí, yo nunca te hice sufrir, para que vengas a cantar contra mi
gente } VALORES

No dejes que un fanático asesino a tu pueblo represente

Deja las malditas armas, deja las malditas armas

Lucha como los valientes como mis padres con su palabra y con tu palabra, con tu
palabra } DEF.AND.

MEDIO SIGLO (2010)

Fue Don Blas, el notario que nació en Casares, con ideales de jornalero	}	ANDAL.
Él todo lo tenía, y se jugó el pellejo, él soñó un futuro para Andalucía		
Sin el hambre y sin esa agonía, y por amar tanto a la tierra mía		
No lo querían, no lo querían		
De madrugada cerca de Carmona segaron su vida		
Pasaron luego tantos años, ya se murió Franco y toda su dictadura		
Seguimos siendo los de abajo, lo nuestro es que no tiene cura	}	SIT.LAB.
No digo que no ha mejorado, pero al más tonto le aseguro		
Seguimos en la cola del paro y somos para Europa solo el culo		
Treinta años en democracia, Estatuto y cuatro presidentes	}	DEF.AND.
Escudero, el Borbolla y Chaves, el Griñán y siguen los de siempre		
Y mientras que en Andalucía sigamos en el furgón de cola		
La sangre de Don Blas Infante derramada en balde sigue en Carmona	}	ANDAL.

LOS CURRELANTES (2011)

En un armario doña María, siempre guardaba oliendo a alcanfor
Una bandera de Andalucía bien doblaita en un cajón
Y la anudaba a un palo de escoba, donde ondeaba su corazón
La echaba al hombro y se iba sola a escuchar a Carlos Cano en manifestación
Y Carlos fue a desempolvar el himno del pueblo andaluz
Que en un decrepito baúl guardó la dictadura
Y lo vistió de domingo, lo puso relindo y con su guitarra lo fue a pasear
Con las gargantas de un pueblo en ansiedad de tierra y libertad
Y Carlos Cano, os canta ahora, puso en la calle la banda sonora, la banda sonora de
Andalucía
Cuando mi pueblo peleó su economía, su economía
Y Andalucía se sintió de nuevo libre, y Andalucía regresó a los corazones
Andalucía despertó de un sueño horrible,
Y volvió la blanca y verde a los balcones
Aunque en Granada nació, fue parió en Nueva York, que le devolvió la vida
Carlos Cano es la canción, el espíritu y la voz del pueblo de Andalucía

DEF.AND.

LAS LOCURAS DE MARTIN BURTON (2011)

Quillo ponte el pinganillo que nos pagan los panolis pa entendernos en el Senado.

Yordi escolta si tú parlas, el pinganillo me habla en la lengua que has odiao.

Y tú Pachi vascongado que das el brazo al etarra y asesinas la esperanza

Cuando gritas Gora ETA, el pinganillo me engaña si traduce que habrá tregua.

Pinganillo pal gallego que me entiende en castellano

Cuando me vende el pescao y con mi parné le pago.

Dinero despilfarrado en la pena de esta España, diecisiete miniestados.

A ese Senado que tira el dinero, ay Torre de Babel que da hasta pena,

Los andaluces estamos hasta los güevos, tradúcelo al catalán y al euskera.

Desde mi Andalucía les diré con rabia de esta tierra

DEF.AND.

Condenada con la cruz de los paraos, a ver si me traduce esta frase, mire usted,
SIT.LAB.

Sus muertos le viá nombrá, que aquí estamos jartos ya

DEF.AND.

Sinvergüenzas del Senado, sinvergüenzas del Senado.

LOS DUENDES COLORAOS (2012)

Cayetano Martínez de Irujo y Fitz-James Stuart

Y con to la cara, de una cacatúa

Salió en la tele vestido de pijo hablando de trabajo

Cayetano te quíé í pal carajo, tú qué sabes lo que es el trabajo

Si alguna vez en tus manos de conde has tenido callos

Será de contar dinero o de estar todo el día montando a caballo

Yo no sé qué es lo que te habrán contado a ti, sobre los Alba, to tus castas y sus ducados

Sabes que tienes un apellido con pedigrí, pero otros datos veo que no los tienes claros

Pregúntale a tu mamá, tú que la entiendes, por su patrimonio de dónde proviene

No le vendría mal al señorito un poquito de historia

Pa' que no la cague tanto, y en vez de escupirle mierda

Hablaría glorias sobre la gente del campo

Tú quédate callaito en ese castillo de Coca,

Y pa hablar de Andalucía y de los Andaluces lávate la boca

Y si algún día te da por doblarla te voy a enseñar, se llama zoleta y no da calambre

Esto se hinca en la tierra una vez y otra vez y otra más

Hasta que las manos revienten de sangre

Esa es otra sangre, sangre del currante, que puede que valga

Más que tus castillos, que tus apellidos y la casa de Alba

DEF.AND.

LA SERENISSIMA (2012)

Esta la canto en gaditano, esta la canto en andaluz, porque en el fondo me he sentío

Un pobrecito mantenío, y un chusma como ciudadano

Porque al cabrón del Cayetano de sus cojones le ha salío

Todos los andaluces no somos tan frescos

Por ejemplo si fuera por este que habla, en un cruce de espadas tú ya estabas muerto

DEF.AND.

Yo soy de los andaluces que al traje de luces, caballo y la copla

Le tienen puesta la cruz, porque es el símbolo andaluz de la derrota.

MA.CULT.

Yo no aguanto que tu madre, vieja rica y desperfecta,

Sea la hija predilecta de toda mi Andalucía

Pero menos todavía que en su boda con un facha,

Bailando medio borracha salga por televisión

Mientras mi propio paisano le toca las palmas

Y por su ramo de novia, las tontas pierden la calma

Esa es la mitad de Andalucía de la que como andaluz yo maldigo y reniego

Pero no aguanto que un chulángano, aristócrata y parásito se pase con mi pueblo

Bastante hay con los canallas de nuestros putos gobernantes

Que con limosna nos callan, ahora lo mismo que antes

Que la mitad de mi gente saca los dientes todos los días

Y por culpa de la otra, tenemos rota Andalucía.

DEF.AND.

CIUDADANO ZERO (2012)

En el periódico de ayer me vi sorprendido al leer en páginas interiores

En la sección de anuncios varios una petición publicaron

Sin firma, sin fecha, ni nombre

“Se precisa un patrón para la tierra mía”

De esta forma empezaba y así proseguía

“Se busca alguien nacido, de Despeñaperros abajo, } M.GEOG.

Que hablando use mi acento, y no lo haga acomplejao } MA.CULT.

Que crea en el pueblo andaluz, que ame a esta tierra como la amas tú

Que impulse a nuestra juventud, que sepa cuál es nuestra cruz

Se precisa un paisano que si un catalán en un mitin nos tachas de vagos

Que le calle la boca y le haga recordar, a su pueblo quién lo ha levanta

Y si un tal Cayetano nos viene a humillar, que lo expropie y lo mande a paseo

Con su madre y el tonto ese nuevo

DEF.AND.

Que le duela como a mí me duele, ver en Barbate los barcos en el muelle } SIT.LAB.

Y que acabe con la pantomima, de andaluz de charanga y mantilla } MA.CULT.

Se precisa un paisano valiente al timón de mi tierra } VALORES

Otro Caparrós que alce nuestra bandera } ANDAL.

Si alguien sabe de él por Dios que me lo diga

Que me busque de Almería a Cádiz, soy Andalucía” } M.GEOG.

SE ACABÓ EL CUENTO (2012)

Respeto Andalucía, cobarde, cobarde

Que puede ser que algún día, Andalucía te salve

Lo diré pa que se entienda, en un andaluz mu claro

A la mierda con los catalanes que insultan

Esos que ya por sistema van contra los andaluces

Y si no se les responde creerán que nos asustan

Y a la mierda Duran i Lleida cuando nombra a Andalucía

Y a la mierda Cataluña si protege a ese cabrón

que ofende tras el respaldo de un cargo en el Parlamento

Pero aquí se acabó el cuento, te lo digo yo

Ya está bien de luchar, catalán, mira que te lo dice un andaluz

No hagas que me ponga en cruz y me acuerde de tu madre

Respeto Andalucía cobarde, cobarde

DEF.AND.

Que mi región es la sangre y el sudor

Que antes que nacieras tú levantaron Cataluña

SIT.LAB.

Y el andaluz si se emborracha en un bar, luego lo sabe mear

Y ahora muérdete las uñas

DEF.AND.

Que el catalán por decir sea al fin un idioma oficial

No es pa' desmerecer, porque el andaluz cantando

Ya lo dije aquí otra vez, hay que mamarlo y mamarlo.

MA.CULT.

EL CHAPARRÓN (2012)

Cuando el payaso Charlie Rivel se entregaba a descubrir

La sonrisa de los niños, con su lenguaje y su cariño se hizo universal

Un catalán sin la palabra, con su silla y su guitarra

Que puso el mundo entero a sus pies, el mundo de la sonrisa.

Interpretando los gestos de cada pequeño con sus payasadas.

Y rematando la escena con un chaparrón de ovaciones, a golpe de carcajadas.

Tú, sin embargo, presidente de Cataluña revenía,

Tú ni eres payaso ni eres ná

Y has dehonrao al catalán por reírte de los niños de mi Andalucía.

Y yo maldigo tu conciencia que explot la inocencia que parió la tierra mía.

No te empeñes presidente, tú no sirves pa payaso.

Miserable señoría, que los niños de esta tierra pa hacer gracia

No necesitan palabras ni una palabra

Pa decir tus tonterías, ¡ay! Tus tonterías.

DEF.AND.

EL REY BURLÓN (2013)

“El que quiera independencia,
Que la pida si es preciso
¡Pero que no se meta con los andaluces!”

} DEF.AND.

Demando la independencie.

Que te den españolito

Y que te pudra la deude que pa mi la pela es la pela, tontito

Demando la independencie.

Para que el rey y la reine

Ya a mí como catalá ya no ers necesito

Connmigo per catalá, mi idioma e me sociodá, mi sellera e ya por Europa sacó a pasallar

Que meo país es tan rico como la Alemania, y estamos hartos de marjar andaluces

Demando la total independencie de España

Perdón, te hablo un andalú, que se siente tan español } VALORES

De los que arriman el hombro y sale a la calle por una región } DEF.AND.

Perdón, te habla un andalú, de esos que están en el sur } M.GEOG.

Y que jamás pedirán un trozo de pan y de trabajar
Y si tiene que emigrar, de nuevo se irá
Como aquellos andaluces que ya no denuncia el pueblo catalán

} SIT.LAB.

LOS DEL PISO DE ABAJO (2013)

El día de mañana, paciencia vida mía
Le va a empezar a sonreír la suerte a Andalucía. } DEF.AND.

El día de mañana del campo se irá el luto
Y solo para aquel que lo trabaje será el fruto.
El día de mañana, cuando sienta la guerra la absurda aristocracia
De volver a la tierra. } SIT.LAB.

El día de mañana, sin votos ni campañas, sin cuento ni jerarquías,
Va a tratarse a Andalucía, como se trata al resto de España.
El día de mañana se irá la fama que nos ahoga } DEF.AND.

Pobrecitos andaluces, de feria y trajes de luces, de hambre de batas de cola.
Será el día de mañana cuando vean que nuestro acento
Es una herencia, un tesoro, un legado, un sentimiento. } MA.CULT.

Será mañana, mañana, acuéstate prontito vida mía, mañana
Que esta es la noche de las fantasías y mañana
¿Por qué no va a cumplirse mi deseo?
Yo ya no creo en milagros, pero qué lindo sería
Al habernos despertado que fueran los Reyes Magos, de Andalucía. } DEF.AND.

LA TÓMBOLA (2014)

Si piensas que en mi tómbola no tiene suerte, parecías pensarlo

Porque del año mundo fue en el sur del sur donde vino a dar vida } MA.CULT.

Y mientras que el amor y la salud le dejen disfrutarlo

Ya es más que suficiente para que se sienta un ser afortunado

Nacer al sur del sur le hizo tener su condición

Sentir y respirar como el compás de una canción

La suerte de poder ver el sol en cada buenos días

VALORES

Y una divina herencia le alió al arte y la empatía

Con milenarias piedras que desde chiquillo le hablan de su historia

Que amurallan al viento y transforman ese acento al salir de su boca

MA.CULT.

El calor en sus venas que le enseña a amar

Y le hace ver las penas con felicidad

Y le hacen sin dinero, saber qué es la alegría

Hay cosas que mi tómbola se lo aseguro no da cualquier día

Y usted tuvo la suerte de que le tocara

Ser de Andalucía.

VALORES

LOS IMPRESCINDIBLES (2015)

Una bandera es un trapo sin sentido

Si no consigue unificar la voz de un pueblo entero

Un harapo desteñado, un andrajo pordiosero

La bandera es un trapo sin sentido

Si sus colores no encierran la presencia de todos sus rotos

Y obligadas diferencias

La bandera de los españoles y el emblema que nos representa

Lleva impreso entre sus rajas años de oscura vergüenza

De la sangre que fue derramada, de un país con el corazón roto

Hoy la bandera no tiene nada que ver con nosotros

Construyamos una nueva bandera más real y mucho más verdadera

Que hable de todo el que quiera narrar con sudor

Nuevos caminos, que desentierre el dolor, los muertos y el daño atroz

Que nos hicimos, que nos hicimos

Que no tenga corona su escudo, que la gente sea la soberana

Que le cambie el color al futuro, que sea el orgullo y la luz del mañana

DEF.AND.

Construyamos la bandera como hizo Blas Infante con la mía, } ANDAL.

La patria de mi amor, la bandera que me ondea en el corazón,
ANDAL. DEF. AND.

La de mi Andalucía. } DEF. AND.

LOS COBARDES (2016)

Desde este sur sediento hoy parto una lanza por tu soberanía, por tu independencia.

Te habla un andalú asqueao de su patria.

Si lo piensas los dos somos carne de cañón.

Tú tienes tu señera, yo mi blanca y verde.

Tú tienes represión, yo tengo paro.

Tú al golfo de Pujol y yo los ERE.

Somos tan distintos y tan iguales al fin y al cabo.

Tú tienes a San Jorge, yo tengo dragones.

Tu nobleza franquista es igual que la mía.

Los dos un parlamento lleno de ladrones, que la pela es la pela en las autonomías.

DEF.AND.

Tú tienes una lengua, yo un bendito dialecto

MA.CULT.

Pero no nos entienden desde hace siglos en el congreso.

Los dos tenemos cuna romana, el sol fenicio, el paso fronterizo del alma gitana.

Pan con aceite matando el hambre

VALORES

Yo, castillos de arena y tú, castillos en el aire.

Y aunque te pese aunque te duela, te corre por las venas mi sangre y mi jornal.

SIT.LAB.

Los dos tenemos vagos y un rey que alimentar.

Desde este sur sediento no es tiempo de envidias.

No te diré cobarde si decides marcharte,

VALORES

Tú siempre serás parte de mi sagrada familia.

LA COMUNIDAD (2016)

Si yo fuera de San Sebastián me llamaría Bidaurreta

Goicoechea, Azcona o quizás Echavarren, Urrutia o Zubizarreta.

Pero si yo fuera catalán me llamaría Rovira, Carbonell, Puyol o Barragán o Capdevila.

Pero como he nacido en Andalucía yo vivo en esta España que se apellida
Emigración, recortes, paro, hipocresía, corrupción, crisis y fraude, desahucio y mentira. } SIT.LAB.

Soy andaluz, soy andaluz, soy andaluz, mi apellido es Monje, Cruz,
Lorca, Machado, Quiñones, Pineda y Picasso, Alberti, Bécquer y Falla. } MA.CULT.

Soy andaluz, soy andaluz y mi apellido es del sur, } M.GEOG.

Como Góngora y Bonald y otros muchísimos más para la gloria de España. } MA.CULT.

Esa España a quien le he dado más de lo que se merece,
Y que me ha pisoteado en la vida tantas veces
Pero España sin mi tierra, mi tierra, no es ni un cuarto de su historia, } DEF.AND.

La historia del andaluz, la de Tartessos, la de la Pepa, de la cultura, el arte y la ciencia,
VALORES MA.CULT.

A ver si se las apaña mi queridísima España
Cuando pidamos la independencia. } ANDAL.

Anexo 2: Tabla de códigos de clasificación:

Multiculturalismo	
Código	MCULT
Definición	Referencias a las diversas raíces culturales de Andalucía.
Cuándo se usa	Se aplica cuando se hagan referencias a las raíces tartessas, árabes, judías, romanas, fenicias, cristianas, etc. de la tierra andaluza y sus habitantes.
Ejemplo	Hay quien te cree romana... Te toman por fenicia, aborí y por goda...
Solidaridad	
Código	SOLID
Definición	Menciones del espíritu solidario entre ciudadanos andaluces y para con el resto de españoles y/o extranjeros de los andaluces.
Cuándo se usa	
Ejemplo	Otra vez Andalucía demostró categoría como tierra solidaria Y marchó a limpiar Galicia mientras sufrían como lo hizo toda España
Optimismo	
Código	OPTM
Definición	Referencias a la forma de ver y juzgar las cosas de la manera más favorable posible.
Cuándo se usa	Se aplica cuando aparezcan menciones a una visión positiva de los andaluces sobre la vida a pesar de las circunstancias adversas que pueden presentarse.
Ejemplo	Y le hace ver las penas con felicidad
Sencillez	
Código	SENC
Definición	Menciones sobre la forma de vivir sin ostentación de la población andaluza.
Cuándo se usa	Se aplica cuando se alude a formas de vida sencillas, sin muchas posesiones materiales, por parte de los andaluces.
Ejemplo	Y le hacen sin dinero, saber qué es la alegría
Humorismo	
Código	HUM
Definición	Referencias a un modo de presentar la realidad resaltando su lado cómico.

Cuándo se usa	Se aplica cuando se habla del sentido del humor de los andaluces, su “gracia” natural.
Ejemplo	La mueca burlona, la fe pícara
Formas artísticas	
Código	FOART
Definición	Alusiones a las composiciones musicales o pictóricas procedentes de Andalucía
Cuándo se usa	Se aplica cuando se mencionan formas musicales o artísticas de Andalucía, así como sus intérpretes, compositores o pintores.
Ejemplo	De Falla el Cante Jondo fue escrita con sudor y sangre
Formas literarias	
Código	FOLIT
Definición	Referencias a las formas literarias procedentes de Andalucía, así como sus autores.
Cuándo se usa	Se aplica cuando aparezcan estilos literarios, autores andaluces o sus correspondientes obras.
Ejemplo	Como Góngora y Bonald, y otros muchísimos más, para la gloria de España.
Religiosidad	
Código	RELIG
Definición	Alusiones a creencias religiosas, ritos y costumbres de corte religioso.
Cuándo se usa	Se aplica cuando se haga referencia a estos fenómenos de corte religioso, compartidos por un número mayor o menor de andaluces.
Ejemplo	Yo ya no creo en milagros, pero qué lindo sería Al habernos despertado que fueran los Reyes Magos de Andalucía.
Acento	
Código	ACEN
Definición	Referencias a la denominada “habla andaluza”
Cuándo se usa	Se aplica cuando se alude a la forma de hablar de los andaluces, su acento y las raíces de la misma.
Ejemplo	Porque este acento es la huella que identifica a mi pueblo
Desempleo	
Código	DESEMP
Definición	Alusiones a la falta de oportunidades laborales en la región.

Cuándo se usa	Se aplica cuando aparecen referencias al paro existente en Andalucía.
Ejemplo	Seguimos en la cola del paro y somos para Europa solo el culo
Emigración	
Código	EMIG
Definición	Referencias a aquellos andaluces que, por diversas cuestiones, han tenido que salir de su tierra en busca de nuevas oportunidades.
Cuándo se usa	Se aplica cuando se mencionan los emigrantes andaluces y las repercusiones de esta ausencia en Andalucía o su presencia en otras partes de España o el extranjero.
Ejemplo	Levantando media España, emigrantes sin su tierra
Analfabetismo	
Código	ANALF
Definición	Alusiones a personas sin conocimientos básicos.
Cuándo se usa	Se aplica al hacerse mención a personas que no poseen las capacidades de lectura o escritura, así como una cultura general básica.
Ejemplo	Ya está bien, ya no hay tantos paletos, Engañaos y analfabetos que votaban sin saber.
Blas Infante	
Código	BINF
Definición	Menciones a la persona de Blas Infante, considerado como “padre de la patria andaluza” por el Parlamento de Andalucía.
Cuándo se usa	Se aplica cuando aparecen referencias a Blas Infante, su vida, filosofía o su muerte en 1936.
Ejemplo	Mora de la morería que no te levanta ya ni Blas Infante
Bandera andaluza	
Código	BAND
Definición	Referencias a la bandera andaluza y sus colores.
Cuándo se usa	Se aplica cuando se hace mención a la bandera, bien por sí misma, bien por sus colores verde y blanco.
Ejemplo	Una bandera de Andalucía bien doblaita en un cajón
Tolerancia	
Código	TOLER
Definición	Muestras de una forma de pensar o actuar abierta y respetuosa con las acciones u opiniones de otros.

Cuándo se usa	Se aplica cuando se hace referencia a formas tolerantes de comportarse con respecto a otros que actúen de manera distinta
Ejemplo	No te diré cobarde si decides marcharte, Tú siempre serás parte de mi sagrada familia.
Agricultura	
Código	AGRIC
Definición	Referencias al trabajo en el campo, los cultivos, etc.
Cuándo se usa	Se aplica cuando se hace mención a los cultivos propios de la tierra de Andalucía y el campo.
Ejemplo	Qué importa que nuestro campo muera
Orgullo regional	
Código	ORGREG
Definición	Alusiones a un sentimiento de orgullo por pertenecer al pueblo andaluz y vivir en la tierra de Andalucía.
Cuándo se usa	Se aplica cuando se realizan alardes de pertenencia a la región andaluza.
Ejemplo	Que crea en el pueblo andaluz, que ame esta tierra como la amas tú.
Nacionalismo	
Código	NAC
Definición	Tratamiento de la región andaluza como una nación diferente al resto de España
Cuándo se usa	Se aplica cuando se hagan alusiones a una Andalucía que no forma parte de España, que es un país independiente.
Ejemplo	Que si España va bien, Andalucía se muere y todavía no se ha enterado.
Independencia	
Código	INDEP
Definición	Alusiones a un deseo de los andaluces de separarse del resto de España.
Cuándo se usa	Cuando se hace referencia a un proceso separatista de Andalucía frente a España.
Ejemplo	A ver si se las apaña, mi queridísima España Cuando pidamos la independencia.
Provincias	
Código	PROV
Definición	Enumeración y o nombramiento de las provincias andaluzas.

Cuándo se usa	Se aplica cuando aparecen nombradas todas o alguna de las ocho provincias que componen la Comunidad Autónoma de Andalucía.
Ejemplo	Que me busque de Almería a Cádiz, soy Andalucía.
Jornaleros	
Código	JORN
Definición	Referencias a los trabajadores del campo.
Cuándo se usa	Se aplica cuando se habla de aquellos trabajadores que, sin ser dueños de sus tierras, trabajan en el campo andaluz para el beneficio de otros.
Ejemplo	Y al labrador de Doñana, llorando no hay quien lo escuche
Folklore	
Código	FOLK
Definición	Alusiones a los elementos básicos de música, baile, cante o fiestas típicas de Andalucía
Cuándo se usa	Se aplica cuando aparezcan menciones a aquellas fiestas, formas de cante y baile y el resto de elementos que los conforman que son procedentes de la tierra andaluza (especialmente el flamenco, las romerías, etc.)
Ejemplo	Pobrecitos andaluces, de feria y trajes de luces, de hambre de batas de cola.
Geografía	
Código	GEOG
Definición	Referencias sobre aquellas descripciones de la tierra de Andalucía.
Cuándo se usa	Se aplica cuando se nombran elementos geográficos de Andalucía, bien mares, playas, localidades, montañas, etc.
Ejemplo	Yo voy a decirle que venga de Despeñaperros abajo
Ataques	
Código	ATQ
Definición	Alusiones a afrentas realizadas contra parte o la totalidad del pueblo andaluz por parte de personalidades, políticos u otros.
Cuándo se usa	Se aplica cuando se hace referencia a alguno de estos ataques en la copla de Carnaval
Ejemplo	Y si un tal Cayetano nos viene a humillar, que lo expropie y lo mande a paseo.
Carlos Cano	

Código	CARC
Definición	Referencias a la figura del músico granadino Carlos Cano
Cuándo se usa	Se aplica cuando aparezca la figura de Carlos Cano y su relación con Andalucía y su cultura
Ejemplo	La echaba al hombro y se iba sola a escuchar a Carlos Cano en manifestación
Subdesarrollo	
Código	SUBD
Definición	Alusiones a un desarrollo de las formas de vida y sus posibilidades por debajo de la media del resto de España
Cuándo se usa	Cuando aparecen menciones a un modo de vida por debajo del normal en el resto de regiones.
Ejemplo	Es un bate (WC) pa catorce en el barrio de la viña.